





دراسات
منشورات جرش مدينة الثقافة الأردنية
2015

الدكتورة نداء أحمد مشعل

الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية

الوصف في تجربة
إبراهيم نصرالله الروائية

جرش مدينة الثقافة الأردنية ٢٠١٥

- الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية
- الدكتورة نداء أحمد مشعل
- دراسات
- وزارة الثقافة
- الطبعة الأولى ٢٠١٥

عمان - الأردن
ص .ب ١٣٢ - عمان
تلفون : ٤٦٢١٧٢٤
تلفاكس : ٤٦٣٧٠٤١
www.jowirters.org
Email:info@jowiters.org

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠١٥/٢/٧٩٠)

ردمك : ISBN: 978-9957-94-182-6

الوصف في تجربة
إبراهيم نصرالله الروائية

الدكتورة نداء أحمد مشعل

٢٠١٥

الإهداء

إلى أستاذيّ الأثيرين
الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

الفهرس

مقدّمة

للوصف أهمية كبيرة في الكلام شفوية ومكتوبة على حدّ سواء ، وفي مجالات الاستعمال اللغويّ المتعدّدة : السياسيّة والعلميّة والتاريخيّة وغيرها . أمّا في العمل الأدبي فالوصف يُعدّ من مكوّنات هذا العمل الأساسية ، ولا سيّما في البناء الروائي ؛ نظرًا إلى كونه يؤشّر على الأفق الفني الذي تعبّر عنه الرواية ، ويظهر طرق الاشتغال باللغة في العمل الأدبي ، كما يُعينُ على رسم الملامح النفسية والفيزيقية للأبطال والشخصيات الروائية ، إضافة إلى تحقيقه بعض مقاصد المتكلمين سواء أكانت جمالية أم فنيّة أم تواصلية نفعية ، فهو يوضّح ويدقّق ويعرّف ، وقد يستعمل وسيلة للتأثير أو الإقناع ، كما قد يكون مصدر لذة وإمتاع .

وبالرغم من هذه المكانة الكبرى والمنزلة العالية التي يحتلها الوصف إلا أن غالبية الدراسات النقدية نظرت إليه على أنه أداة زخرفية حسب ، تنحصر قيمته في العمل الروائي بتمثيل الأشياء ، ورسم ملامح الشخصيات والجزئيات بطريقة إيهامية تشعر المتلقي أنّه يعيش عالم التجربة لا عالم التخييل ؛ ولهذا كان عنصر الوصف تابعًا في الدراسات النقدية لغيره من العناصر خاصة المكان ، ولم يحظ - غالبًا ، بدراسات منفصلة تبيّن أهميته في المجال التطبيقي . فكانت الحاجة إلى البحث ، واخترتُ روايات إبراهيم نصر الله لدراسة الجانب التطبيقي لسببين : أمّا الأوّل فهو اهتمام شخصيّ بأعمال إبراهيم نصر الله ، والثاني عائد إلى أن تجربته الروائية تعدّ من التجارب العربية الحديثة الناضجة والخصبة ، لما تشتمل عليه من قيم فنية مهمة تميزها على مستوى التجربة الروائية في الأردن خاصّة وعلى مستوى الرواية العربية عامة ، إذ تتصف بشمول الرؤية ، وعمق

النظرة ، ونجاح التقنيات الإبداعية ولا سيما الوصف .

وكانت الدراسات التي تناولت الوصف في الرواية قد اتّجهت في أغلبها إلى الجانب النظري مثل :

- كتاب فيليب هامون (في الوصفي) ترجمة سعاد التريكي ، الذي تناول فيه الوصف وحدوده ، وموضوعاته وآليّة وصفها .

- وكتاب محمد العمامي (في الوصف بين النظريّة والنّص السردي) ، وهو كتاب مهمٌّ في مجال الوصف من الجانب النظريّ ، مع أنّ مؤلّفه قد عوّل كثيراً على آراء هامون في كتابه المشار إليه سابقاً .

- كتاب عبد اللطيف محفوظ (وظيفة الوصف في الرواية) ، الذي اجتهد مؤلّفه في دراسة الوصف ، إلا أنّه لم يتوسّع كثيراً في عناصر الوصف المتنوّعة .

وعلى ضوء ما سبق يمكن تحديد أهمّ الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة في عدم توافر الدراسات التطبيقيّة التي تتناول الوصف بشكل يمكّن الدارس من تناول الموضوع على النحو الذي يرغب فيه ، وبالسرعة المطلوبة ، باستثناء ما قدّمته نجوى الرياحي القسنطيني في كتابيها : (الوصف في الرواية العربية الحديثة) الذي أفادت الدراسة منه كثيراً ، وكتابها الآخر (في نظرية الوصف الروائي ، دراسة في الحدود والبنى المرفولوجيّة ، فهي تسعى إلى تقديم مشروع متكامل يدرس الوصف دراسة متكاملة ؛ إضافة إلى أنّ الدراسات التي تناولت أعمال إبراهيم نصر الله الروائيّة مثل :

- كتاب مرشد أحمد : البنية والدلالة في أعمال إبراهيم نصر الله .

- وكتاب هيام شعبان : تجربة إبراهيم نصر الله الروائيّة .

لم يتطرّق مؤلّفاهما إلى موضوع الوصف إلا بشكل مقتضب لا يغني عن دراسة مثل هذا العنصر البالغ الأهمّية في العمل الأدبي ؛ وبذلك فإنّ دراستي يمكن أن تعدّ دراسة بكراً من حيث الموضوع ، ومن حيث طريقة التناول ، وكان هذا هو مدخلي باطمئنان لإعداد هذه الأطروحة وتناول الموضوع ، لما في ذلك من تجنّب التكرار في موضوعات سابقة .

وقد أفادت الدراسة من المنهج النّصّي في قراءة النصوص الروائيّة وتحليلها .
واقتضت طبيعة الدراسة أن تأتي في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة ، على الترتيب الآتي :

التمهيد : وقد كان الأرضيّة التي انطلقت منها الدراسة ، فتناول مفهوم الوصف في اللغة والاصطلاح ، وآراء النقّاد قديماً وحديثاً ، إضافة إلى بيان أهمّية الوصف في العمل الروائي وقيمته للدراسات التي يمكن أن تقدّم فيه .

الفصل الأوّل : (موضوعات الوصف) وقد جاء في أربعة أقسام ، الأوّل تناول وصف المكان الذي اختارت الدراسة البدء فيه منطلقة من خصوصيّة تجربة نصر الله الروائيّة ، خاصّة الملهاة ، وما للوطن من وجود فيه ، أمّا القسم الثاني فتناول وصف الشخصيّات ، وقد قُسّمت تبعاً لطريقة نصر الله في وصفها ، وفي القسم الثالث كان الموضوع المتناول وصف الحدث ، أمّا في القسم الرابع فتناولت الدراسة وصف الكائنات ، وقد اقتصرت على الكائنات التي وردت في عناوين الروايات .

الفصل الثاني (أساليب الوصف) وجاء في خمسة محاور : الوصف عن طريق القول ، والوصف عن طريق الفعل ، والوصف عن طريق الرؤية ، ثم الوصف غير المباشر الذي ضمّ طرقاً ثلاثة : الوصف عن طريق الحلم ، والوصف عن طريق الرمز ، والوصف عن طريق الفيلم السينمائي ، وفي المحور الأخير تناولت علاقة الوصف بالفنون السمعيّة والبصريّة .

الفصل الثالث (وظائف الوصف) وقد اعتمدت الدراسة على البحث في هذه الوظائف تبعاً لموقع الوصف في العمل الأدبي ، والدور الذي يؤدّيه بناء على هذا الموقع ، كما بحث في الوظائف الخارجيّة له لا سيّما الوظيفة المعرفيّة التسجيليّة .

الفصل الرابع (علاقة الوصف بالعناصر الروائيّة الأخرى) ، وجاء في أربعة أقسام : الوصف والسرد ، الوصف والزمن ، الوصف والحوار ، الوصف واللغة . وكلّ جزئيّة عرضت لدور الوصف في التفاعل مع العناصر السرديّة الأخرى .

ثمّ انتهت الدراسة إلى خاتمة سجّلت فيها خلاصة النتائج ، التي كان أهمّها أنّ الوصف عند إبراهيم نصر الله بالقدر الذي كان فيه أداة يستخدمها لتطوير أحداثه وحبك أجزاء العمل ، فقد أصبح جزءاً لا يتجزّأ من ثيماته التي يعبّر عنها ؛ ليصبح الوصف في حدّ ذاته دلالة لفهم الكثير من المغازي والقضايا المفصليّة في عالم نصر الله الروائي .

وبعد ، فقد كانت رحلة البحث مفيدة وثريّة في عالم نصر الله الروائي ، وأرجو أن أكون قدّمت إضافة تُسهم في فتح آفاق البحث أمام الباحثين في الوصف عامّة ، وفي أعمال إبراهيم نصر الله بوجه خاصّ .

تمهيد:

- تعريف الوصف

- أهمّية الوصف

تمهيد

الوصف ركن أساسيّ من أركان العمل الأدبي ، ولعلّ الرجوع إلى المعاجم اللغويّة يكشف عن المعنى أو المعاني التي يرجع إليها (الوصف) في اللغة ، فالمعنى الأساسي للوصف هو ذكر صفات الشيء كما جاء في لسان العرب والقاموس المحيط ، فقد جاء في لسان العرب «وصف الشيء له وعليه وصفاً وصفة : حلاّه ، والهاء عوض من الواو ، وقيل : الوصف المصدر والصفة الحلية ، وتواصفوا الشيء من الوصف ، وقوله عزّ وجلّ : ﴿وربّنا الرحمن المستعان على ما تصفون﴾ ، أراد ما تصفونه من الكذب» ،[1] من تعريف ابن منظور نجد أنّ المعنى المسيطر على مفهوم الوصف هو الحلية أو الزينة ، والحلية أو الزينة تهدف إلى محاولة خلق شكل جديد ، أو إجراء تغيير ما على الهيئة الأصليّة بما يوحي أحياناً بعدم المصداقيّة ، وهذا يتوافق مع المعنى القرآني ، حيث وردت الكلمة بصيغها المختلفة (تصف ، يصفون ، تصفون ، وصفهم) في القرآن الكريم ثلاث عشرة مرّة ،[2] وكلّها جاءت تقريباً بمعنى واحد وهو الكذب والاختلاق .

لكنّ معنى آخر يطالعنا في القاموس المحيط ، إذ جاء فيه «وصفه يصفه وصفاً وصفة : نعته فاتّصف . . والوصّاف : العارف بالوصف . . وتواصفوا الشيء : وصفه بعضهم لبعض . . واستوصفه لدائه : سأله أن يصف له ما

(١) ابن منظور (١٩٩٢) : لسان العرب ، ط٢ ، دار صادر ، بيروت ، مادة (وصف) .

(٢) انظر القرآن الكريم : (الأنعام : ١٠٠) ، (يوسف : ١٨ ، ٧٧) ، (النحل : ٦٢ ، ١١٦) ، (الأنبياء : ١٨ ، ٢٢ ، ١١٢) ، (المؤمنون : ٩١ ، ٩٦) ، (الصّافات : ١٥٩ ، ١٨٠) ، (الزخرف : ٨٢)

يتعالج منه»[1] ، فهذا المعنى اللغوي يقود إلى ذكر الصفات الخاصّة بالشيء ، وليس الكذب أو الحلية .

وقد ذكرت المعاجم اللغوية المفهوم الذي قدّمه النحاة فـ «الصفة كالعلم والسواد ، قال وأمّا النحويون فالصفة عندهم هي النعت ، والنعت هو اسم الفاعل نحو ضارب ، والمفعول نحو مضروب وما يرجع إليهما من طريق المعنى نحو مثل وشبه ، يقولون : رأيت أخاك الظريف ، فالأخ هو الموصوف والظريف هي الصفة ؛ لهذا لا يجوز أن يُضاف الشيء إلى صفته كما لا يجوز أن يُضاف إلى نفسه لأنّ الصفة هي الموصوف عندهم»[2] ؛ ممّا جعل الوصف عند النحاة وعلماء اللغة يحمل أكثر من دلالة ، أمّا الأولى ، فمعجميّة ، والثانية نحويّة ، مع أنّ العلماء حاولوا التمييز بين النعت والصفة من ناحية السياق ، فوجدوا أنّ «الوصف للحسن والقبيح ، أمّا النعت فلا يكون إلا للحسن»[3] .

ممّا سبق يظهر أنّ المعنى اللغوي والمعنى القرآني للوصف تمحور في غالبه حول معاني الكشف والإظهار والإبانة والكذب والاختلاق .

وكما اهتّمت المعاجم بالوصف فإنّ كتب التراث النقدي كذلك اهتمّت به ، ولم يعدم من يبحث فيه خاصّة أنّه مرتبط بالشعر ديوان العرب وعنوان هويّتهم ؛ فنجد الوصف ملازماً للشعر مساهماً فيه ، فابن رشيق يرى أنّ «الشعر إلا أقلّه راجع إلى الوصف ، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه»[4] ، وبالطبع فإنّ القيرواني استقى رأيه من طبيعة الوصف المرتبطة بغالبية أغراض الشعر كالمدح

---

(١) الفيروز أبادي (١٩٥٢) : القاموس المحيط ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، مادة (وصف) .

(٢) ابن منظور ، المرجع السابق ، مادّة (وصف) .

(٣) القسنطيني ، نجوى الرياحي (٢٠٠٨) : في نظرية الوصف الروائي : دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ص٢٣ .

(٤) القيرواني ، ابن رشيق (١٩٨١) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين ، ط٥ ، دار الجيل ، لبنان ، ج٢ ، ص٢٩٤ .

والهجاء والغزل . . التي تقوم أساساً على وصف الممدوح أو الحبيب أو المهجوّ . . .

إلا أنّ الوصف لم يرقَ إلى مستوى التنظير إلا مع قدامة بن جعفر في القرن الرابع الهجري ، فقد أسهم في عدد من التأصيلات الأوليّة المتعلّقة بالوصف ، ففي البداية قدّم له تعريفاً وتحديداً بقوله «الوصف إنّما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات»[١] ، هذا التعريف الذي بيّن طبيعته ، وكان ، حسب عبد الملك مرتاض ، أحد أقدم التعريفات في تاريخ النقد من ناحية ، كما أنّه يُظهر طبيعة الوصف وغايته القائمة على عكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال ، أو لهيئة من الهيئات ؛ فيحوّلها من حالتها المادّية الخارجية في عالمها الواقعي إلى صورة أدبيّة قوامها نسيج اللغة ، كما يُظهر أنّ مفهوم الوصف منذ القدم ارتبط بمفهوم المحاكاة والتصوير ؛ وذلك بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها المختلفة بصورة صادقة .

الأمر الثاني المهمّ الذي قام به قدامة هو وضعه معايير الوصف الجيّد ، إذ وجد أنّ عليه «أن يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف عن مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلوّ من البشاعة»[٢] ، ظاهرياً ، قول قدامة السابق يختصّ باللفظ فقط ، ولم يُعر بالاً للمضمون ، لكن عند إضافة التعريف إلى الشروط ، نجد أنّنا أمام مفهوم نقديّ واضح الملامح ، ممّا دفع سيزا قاسم إلى الإقرار بأنّه «بالرغم من صعوبة تعريف الوصف ؛ إلا أنّ تعريف قدامة هو أفضل التعاريف»[٣] .

ما قدّمه قدامة كان إضاءة في طريق من جاء بعده من نقّاد مثل أبي هلال العسكري الذي يقول : «ينبغي أن تعرف أنّ أجود الوصف ما يستوعب أكثر

---

(١) ابن جعفر ، قدامة (د.ت) : نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، ص١٣٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٧٤ .

(٣) قاسم ، سيزا (١٩٨٤) : بناء الرواية : ص٧٩ .

معاني الموصوف ، حتّى كأنّه يصوّر الموصوف فتراه نصب عينيك»[1] ، ولعلّ هذا النوع من الوصف يقترب كثيراً من أسلوب الوصف الروائي عند ، الواقعيين خاصّة ، الذين حاولوا حسب وجهة نظرهم نقل العالم الخارجي بتفاصيله إلى أعمالهم .

وممّا سبق نجد أنّ كلاً من المعنى اللغوي ، والأثر النقدي يلتقي مع مفهوم الوصف الروائي في ناحية ما ، وهذا يستلزم توضيح المفهوم الاصطلاحي الحديث للوصف .

الوصف لدى النقّاد المحدثين

وكما حظي الوصف باهتمام المعاجم وكتب التراث النقدي ، فقد وجد نصيباً من العناية لدى النقّاد المحدثين بصفته عنصراً بنائياً جوهريّاً في أي عمل أدبيّ ؛ وإن كان البعض مثل نجوى الرياحي يرى أنّ الاهتمام بالوصف لم يكن كافياً وبالصورة المتوقّعة لعنصر بهذه الأهميّة ، وذلك عائد كما ترى إلى أمرين[2] : أوّلهما متعلق بطبيعة الوصف ومحتواه ؛ إذ إنّه متّصل بكلّ التلفّظات المنطوقة والملفوظة وفي المجالات جميعها ممّا يُصعّب حصره . وثانيهما : متعلّق باتّساع بنية الوصف دون إمكانية تقييدها بقيود ممّا يجعله غير قابل للانتظام .

فالوصف بحسب سيزا قاسم «يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي ، ويقدّمها للعين ، وهو لون من التصوير ، يمثّل الأشكال والألوان والظلال . . . فإذا تفرّد الرسم في تقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى الحسّ ، فإنّ اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئيّة وغير المرئيّة مثل الصوت والرائحة»[3] ، وهذا التعريف

---

(١) العسكري ، أبو هلال (١٩٨٤) : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، المكتبة العصريّة ، صيدا ، ص١٢٨ .

(٢) القسنطيني ، نجوى الرياحي : في نظرية الوصف الروائي ، ص٦٨ ،٦٩ .

(٣) قاسم ، سيزا (١٩٨٤) : بناء الرواية : ص١٠٧ .

ينطلق من نوعيّة مكوّناته المختلفة عن سائر المكوّنات الروائيّة الأخرى ؛ ونرى الفكرة نفسها ينطلق منها عبد اللطيف محفوظ في تعريفه للوصف وإظهار طبيعته ، فالوصف عنده يعرف عادة بكونه «ذلك الخطاب الذي ينصبّ على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيئي أو مظهري فيزينومي . . . سواء كان ينصبّ على الداخل أو الخارج ، ويمكن أن يحضر الوصف في شكل دليل مفرد أو في شكل دليل مركّب ، في شكل كلمة أو جملة متتالية من الجمل»[1] .

وربّما لا يمكننا الحديث عن طبيعة الوصف وأهمّيته قبل أن نتحدّث عن علاقته بالسرد لارتباطهما الوثيق ودورهما في العمليّة الإبداعيّة ، فإذا كان السرد هو قصّ الأحداث ضمن الزمن ، فإنّ الوصف يعرض الأشياء في سكون ، فهو يجسّد الأشياء الساكنة ، ويظهرها عندما يشتدّ الإبطاء الزمني ، بحيث يصبح من الصعب تخيّل وجود مقطع سردي دون وصف ؛ لأنّ الوصف أصبح أساسيّاً في الرواية الجديدة ، إذ يبدو أنّ هناك نوعاً من التوتر بين الوصف لتميّزه ، أحياناً كثيرة ، بالسكون ، والسرد الذي أساسه الحركة ، وهذا الأمر يعدّ منطقيّاً ، فالوصف والسرد مخلوقان من الطينة نفسها ، وسلاحهما معاً الكلمات التي يتكوّنان منها ، إضافة إلى أنّهما يؤدّيان وظيفة نصّية واحدة ، ولكّنهما يختلفان في الهدف الذي وُجد كلّ منهما لأجله ؛ إذ يشكّل السرد التتابع الزمني للأحداث ، فيما يمثل الوصف الأشياء المتجاورة ، والمتقاطعة في المكان ، كما أنّ الوصف يصوّر الأشياء ، والسرد يعرض الأحداث ، والوصف يستعمل النعت ، والسرد يستعمل الأفعال[2] ؛ ممّا جعل علاقتهما يشوبها نوع من التوتر ، أو التنازع النّصّي –حسب ريكاردو– فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد ، ومهما

---

(١) محفوظ ، عبد اللطيف (٢٠٠٩) : وظيفة الوصف في الرواية ، ط٣ ، منشورات سرود ، الدار البيضاء ، ص١٣ .

(٢) ريكاردو ، جان (١٩٧٧) : قضايا الرواية الحديثة ، تر : صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص٢٤ ، ٢٥ .

يكن الوصف فهو العنصر التشييدي الذي يُحافظ على استقلاله وتفاعله مع الأنساق الحكائيّة في النّص .

إذن الوصف تصوير بالكلمات وتلوين بها ، يعبّر عن الأشياء والأشكال والألوان والروائح ، ويُسهم في تشييد صورة متكاملة الأركان أمام المتلقّي لتساعد في بناء العمل ونمائه واكتماله ، فهو أقرب إلى التصوير السينمائي الذي يبثّ الحياة في الصورة ، ممّا يجعله يلتحم بالسرد ويتداخل معه ليشكّل (الصورة السرديّة)[١] ، وهي الصورة التي تُدخل الفعل إلى المقطع الوصفي وتبُثّ فيه الحركة .

ويميّز بعض الباحثين بين نوعين من استعمال الوصف[٢] :

الأوّل : ما يسمّى بالوصف المنظّم : «حيث يقوم الوصف وقفة في المحكي وإن كان مقترناً في النّص بكثير من العلاقات»[٣] ، وهو المعروف بالوقفة الوصفيّة التي تشبه الاستراحة في السرد ، وتشكّل نوعاً من الإيقاع الذي يُنظّم النّص ويضفي عليه نوعًا من الحيويّة ، وقد تكون هذه الوقفة مرتبطة بالسرد ، وقد تكون منفصلة عنه ، كما أنّ الصورة التي يظهر من خلالها ليست واحدة وإنّما متنوّعة ؛ فهناك الوقفة التي تأتي على صورة جرد توثيقي ، فتظهر الموصوف بمكوّناته المختلفة دون الالتزام بنظام معيّن ، وهناك ما يسمّى بـ(الوصف اللوحة)[٤] إذ يأتي مرتّباً ترتيباً جمالياً وفق النموذج التشكيلي ؛ ممّا يجعله أقرب إلى اللوحة وفن الرسم ؛ فيهتمّ بالأضواء والظلال . . وبذا يُصبح هذا الوصف قريباً من الواقع مشابهاً له ، والشكل الثالث الذي يأتي عليه هذا الوصف هو

---

(١) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ص١٥٤ .

(٢) ريمون ، ميشيل (٢٠٠٢) : التعبير عن الفضاء ، مقالة ضمن كتاب «الفضاء الروائي» لعدد من الباحثين الفرنسيين ، تر : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ص٤٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص٤٥ .

(٤) ريمون ، ميشيل (٢٠٠٢) : التعبير عن الفضاء ، ص٤٦ .

(الوصف المتدرّج) ، وهو مصطلح جاء به (مارسيل شووب) ، ويعني فيه «تشذّر القطعة الوصفيّة إلى إشارات وصفيّة ينثرها الروائي على مدار النّص ؛ ويريد من ذلك مزيداً من إدماج المكوّن الوصفي في المكوّن السردي»[1] .

وأمّا الاستعمال الثاني للوصف فهو ما دعاه (ميشيل ريمون) بالواقعيّة الذاتية ؛ ويعني به الاقتصار بالوصف على ما يُمكن للبطل أن يراه من الواقع ؛ إذ يرتبط هذا النوع من الوصف بحبكة العمل وبنائه وتلاحمه ؛ ممّا يؤكّد أهمّية الوصف التي سنتحدّث عنها فيما يلي ، لكن قبل ذلك لا بدّ من التركيز على أنّ هذه الأنماط المتنوّعة للوصف موجودة في أعمال إبراهيم نصر الله الروائية ، وهذا ما سيتمّ توضيحه في حينه .

أهمّية الوصف في العمل الروائي

للوصف أهمّية لا تخفى في النصوص الأدبيّة ، إذ لا يمكن أن «تستغني عن الوصف وإن قلّ ، وذلك لوصف ما فيها من شخصيّات وأشياء وأجواء»[2] ، وقد أشار (بلزاك) إلى أهمّية الوصف في النّصّ الروائي إذ «يميل الإنسان حسب سنّة ، ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كلّ ما يخصّ به حاجاته»[3] ، فغالبيّة الأعمال الأدبيّة تحتاج إلى الوصف بصورة من الصور ، أو حتّى بعض الإشارات لتوضّح أمراً ما أو لتظهر ملامح شخصيّة أو مكان أو زمان ، وهذا ما جعل فيليب هامون يركّز على أهمّيته وضرورته في العمل الأدبي ، فالوصف وإن لم يدّعِ تفسير العالم فإنّه يشكّل الأداة الأساسيّة لتمثيله ، مؤدّياً بتلك أولى مهامَ الأدب وأكبرها ، فاللغة تحمل في طيّاتها معاني وصفيّة ، حتّى وإن لم يكن هدفها الوصف ، وقد يكون هذا الأمر هو ما جعل

---

(١) ريمون ، ميشيل (٢٠٠٢) : التعبير عن الفضاء ، ص٤٥ .

(٢) قسومة ، الصادق (٢٠٠٠) : طرائق تحليل القصّة ، ط١ ، دار الجنوب ، تونس ، ص١٦٧ .

(٣) بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ص٥٥ .

(جيرار جينيت) يسنّ قانونه أو رأيه الشهير في حديثه عن علاقة الوصف بالسرد وإمكانية الحصول على نصّ وصفي خالص ، بينما لا يمكن أن نحصل على سرد محض غير مرتبط بوصف ، فـ (جينيت) يعدّ جميع النصوص الأدبيّة مشتملة في مكوّناتها على الوصف بطريقة أو بأخرى ، إذ إنّ الجمل السرديّة ذاتها تتضمّن بعض الوصف معتمداً على نتيجة مفادها «أنّ الأمر يرجع دون شكّ إلى أنّ بعض الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ، ولكّن الحركة لا توجد بدون أشياء»[1] ، وهذا الوجود المكثّف للوصف يقودنا بدوره إلى وظائف مختلفة ومهام يقوم بها في النّص الأدبي ؛ فهو يساهم في التحام العناصر المكوّنة للعمل الأدبي وترابط أحداثه وتسلسلها وانتظامها بطريقة تسهم في قيام وحدته العضويّة ، إذ إنّ «الأوصاف في القصّة لا تصف لمجرّد الوصف ، بل لأنّها تساعد الحدث على التطوّر ؛ لأنّها في الواقع هي الحدث نفسه»[2] .

إضافة إلى أنّ الوصف يعدّ وسيلة الكاتب المهمّة ليقدّم شخصيّاته ، مظهراً أبعادها : المادّيّة والجسديّة والاجتماعيّة ، وحتّى النفسيّة والأيديولوجيّة ، متنقّلاً في عوالمها منتقلاً من شكلها الخارجي إلى روحها وعالمها الباطني في محاولة لسبر أغوارها ، وكشف أسرارها ، ومتابعة لها في نمّوها ومواقفها ؛ ممّا يحوّله إلى لوحة نابضة وصورة حيّة يتمكّن كلّ منّا من رسم ملامحها ، خاصّة الداخليّة ، بالصورة التي يريد وبطريقة فهمه الخاصّة ، وبذا يبني عالم الشخصيّة الخاصّ به .

ولا يخفى كذلك ما للوصف من وظائف يؤدّيها داخل العمل الأدبي ، وقد تميّزت هذه الوظائف بقدرتها على مواكبة تطوّر الفنّ الروائي في حدّ ذاته ، وسيرها معه في علاقة طرديّة ، فلم تستمر بجمودها ؛ فانتقل الوصف من مرحلة

---

(١) لحمداني ، حميد (٢٠٠٠) : بنية النص السردي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص٧٨ ، ٧٩ .

(٢) رشدي ، رشاد (١٩٦٤) : فن القصّة القصيرة ، ط١ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ص١١٦ .

الوجود التزييني في الرواية التقليديّة ، الوصف المقولب ، إن صحّت تسميته بذلك فقد كان يوضع في قوالب يسهل فصلها عن العمل ، ومع ذلك كان يقوم بعدّة أدوار ، مثل : تحقيق التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصّة من حيث تبطئتُه لتسارع الأحداث المسرودة عبر النّصّ ، وكذلك دوره في تحديد الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث والشخصيّات ، وإبرازه لمعالم المكان ، وتحديد الزمان وملامح الشخصيّات ، إلى الوصف التعبيري الذي واكب الرواية الرومانسيّة . ومع مجيء الواقعيّة تحوّل الوصف ليلائمها ، فكان الوصف الموضوعي الذي يهتمّ برسم أدقّ تفاصيل الحياة والواقع .

لكّن الوصف تعرّض لتغيير كبير مع الرواية التجريبية ، وظهور النظريّات النفسيّة . . ممّا ترتّب عليه تغيّر فيه على صعيدي الرؤيا والتشكيل ؛ فأصابه تغيّر في خصائصه ، ومواضيعه ، ووظائفه ، وبالتالي أهمّيته ، خاصّة مع أنصار الرواية الجديدة الذين رفعوا من شأنه ومن قيمته ، فثاروا على وصف الواقعيين وعدّوه تافهاً وسطحيّاً ولا قيمة له في العالم الأدبي ؛ لأنّ ميدانه الأهمّ هو الواقع ، متّجهين في تصوّرهم من مبدأ أساسيّ قوامه وجوب تصوير الموصوفات من خلال الأفكار التي تعكسها ، كما أصبحت قيمة الصفحات الوصفيّة لا تكمن في الأشياء الموصوفة ، وإنّما في حركة الوصف ذاتها ، وقد عبّر عن هذا الدور للوصف ريكاردو من خلال حديثه عن العلاقة بين الوصف والمعنى ، منطلقاً من أنّ الوصف هو الذي يخلق المعنى ، ويجعل النّص منفتحاً في ذهن القارئ على معانٍ افتراضيّة متنوّعة بتنوّع القرّاء ؛ لأنّ الأشياء وأوصافها توحي بمعانٍ مختلفة باختلاف القرّاء(١) ، هذا النوع من الوصف الذي أطلق عليه آلان روب غرييه الوصف الخلاّق ، حيث يرى أنّ الوصف لم يعد مجرّد تعريفات تمهيديّة لديكور الرواية ، أو لإيضاح بعض العناصر التي تتميّز بشيء من الأهمّيّة وتعبّر عن معنى ، فمن وجهة نظر غرييه وكتّاب الرواية الجديدة ، «كان الوصف يدّعي

---

(١) ريكاردو ، جان : قضايا الرواية الحديثة ، ص١٣٧ ، ١٤٤ .

تمثيل واقع موجود مسبقاً ، أمّا الآن فيبدو أنّه يحطّم الأشياء»[1] ، مّما يستدعي القول بأنّ الوصف اختلف اختلافاً جذريّاً في العمليّة الروائية تبعاً لاستراتيجيّة الكاتب ونظرته لفن الرواية وطريقة تعامله معه ، بمعنى أنّ كتّاب الرواية الجديدة يطمحون ويهدفون إلى نسف التقاليد الروائية الكلاسيكيّة ؛ مّما جعلهم يُعطون للوصف وظائف جديدة لم تكن جزءاً من عمله في الرواية الكلاسيكيّة أو حتّى الواقعيّة ، وبعد أن كانت إمكانيّة فصله عن السرد قائمة بات من الصعب فصل ما هو سردي عمّا هو وصفي في الرواية الجديدة لتداخلهما واشتراكهما في الأدوار التي يقومان بهما ، حيث أثّر غياب الأحداث وانمحاء ملامح الشخصيّات في الرواية الجديدة على ما عُرف بـ(القصة / الحكاية) في الرواية التقليديّة ، فالقصّ الذي كانت تُبنى على أساسه الرواية التقليديّة لم يعد موجوداً في الرواية الجديدة ؛ لأنّه لم تعد هناك أحداث يسردها الروائي ، ولا شخصيّات تتفاعل مع تلك الأحداث ، وإنّما قصّة يتخيّلها القارئ ذهنيّاً من خلال متابعته للوصف ، وصف الأشياء والموجودات داخل زمان ومكان معينين يحدّدهما النّصّ ، وعمليّة الربط بينهما تتمّ عن طريق القرائن الدّالة التي يتضمّنها الوصف أو يشير إليها[2] ، وبذا ارتقت الرواية الحديثة بالوصف ، ورفعته من مستوى الاستعراض البلاغي والنقل الحرفي للواقع إلى مستوى الإيحاء والكشف غير المباشر ، وغدا الوصف «مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقّدة يتداخل مع بقيّة المستويات السرديّة الأخرى ، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنّصّ الذي ينتمي إليه»[3] ، هذا الدور يتّضح من خلال

---

(١) غرييه ، آلان روب (د .ت) : نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، مصر ، ص١١ .

(٢) الحسن ، أحمد (١٩٩٣) : تقنيّات الرواية في النقد العربي المعاصر . ر.ج ، جامعة حلب ، ص٧٠ .

(٣) سويدان ، سامي (٢٠٠٠) : أبحاث في النّص الروائي العربي ، ط١ ، دار الآداب ، بيروت ، ص١٣٤ .

حديث ريكاردو السابق عن الوصف وعلاقته بالمعنى ومن اختلاطه بالسرد وتضافره معه ومع الحوار في تشكيل النّصّ إذ

> يختلط الوصف بالسرد فيقال أحياناً وصف سردي أو سرد وصفي ، ولا يخلو وصف من سرد ولا سرد من وصف ، وما نقصده بالوصف هنا هو مقدرة المبدع على تشكيل الصورة في ذهن المتلقّي (صورة المكان ، صورة الحدث ، صورة الشخصيّة) ، ولا يكون ذلك بالعرض الخارجي أو الفوتوغرافي ، وليس من المفيد أن يُغرِق المبدع عمله بالوصف الفائض عن الحاجة ، بل عليه أن يقدّم وصفاً دقيقاً للأشياء والحالات يكشفها به من كلّ جوانبها دون أن يبدو كأنّه مقدّم من أجل ذاته ، ولعلّ الوصف المقدّم ضمن حوار مختصر أو سرد مكثّف لحركة شخصيّة أثناء عملها الروائي هو الأقدر على الإغناء والكشف وهو الذي يستطيع أن يستدعي حالات روائيّة جديدة تمتدّ بالعمل إلى أمام ولا تبتره(١) .

والمقبوس السابق يُمكن أن يقدّم لنا مجموعة من التأكيدات أو الدلائل ، ففي حديثه عن صعوبة الفصل بين السرد والوصف يؤكّد العلاقة التي تجمعهما كصيغتين تعبيريتين تندرجان ضمن العلاقة بينهما في عمليّة القصّ الروائيّة ، فلم يعد الوصف يستخدم لذاته ، ولإظهار قدرات الكاتب البلاغيّة بغض النظر عن القيمة التي يؤدّيها ، وإنّما استخدم نتيجة لضرورات استدعت ذلك ، منها : الموضوع الذي يتناوله الكاتب أو الطريقة التي يتعامل فيها مع الفنّ الروائي ، أي الرؤية التي يطمح من خلالها إلى تقديم عمله .

وثمّة أمر آخر يُمكن أن يؤكّده قول عبد اللطيف عبد المجيد ، وهو التركيز على مفهوم الصورة الوصفيّة ، هذه الصورة التي قد تكون السبب في لجوء

---

(١) عبد المجيد ، عبد اللطيف (١٩٩١) : في النثر العربي الحديث ، منشورات جامعة البعث ، حمص ، ص١٧١ ، ١٧٢ .

الكتّاب إلى التقنيات السينمائيّة ، والفنون السمعيّة والبصريّة من أجل إيصال أفكارهم ورؤاهم ؛ فالصورة تنطبع في الذهن ، وتحتاج إلى تقنيات مختلفة حتّى تصبح مجدية وحقيقيّة ماثلة أمام المتلقّي ، وهي تسهم في العمليّة الوصفية بصورة أو بأخرى .

وممّا سبق نستنتج أنّ الوصف صورة متكاملة تعتمد على الحواس جميعها بهدف تجسيد الموصوف وجعله ماثلاً أمام المتلقّي ، مساهمة منه غالباً في بناء المعنى ، وهذا ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه ، أي دور العمليّة الوصفيّة في خلق المعنى ، أو ما سمّاه ريكاردو الوصف الخلّاق . معتمدة على روايات إبراهيم نصر الله في الجانب التطبيقي .

الفصل الأوّل

موضوعات الوصف

- وصف المكان
- وصف الشخصيّات
- وصف الحدث
- وصف الكائنات

موضوعات الوصف

يجد قارئ أعمال إبراهيم نصر الله الروائيّة أنّها تحفل بالوصف الذي يغلّف مكوّنات هذه الأعمال ، ابتداءً من الشخصيّات سواء أكانت شخصيّات إنسانيّة أم غير إنسانيّة ، إلى الفضاءات المتنوّعة والأماكن المتعدّدة المفتوحة والمغلقة ، والأزمنة والأشياء المحيطة بنا ، بمعنى أنّ الوصف موجود ومنتشر ومتعدّد الموضوعات ، التي قام (فيليب هامون) بتقسيمها في كتابه (في الوصفي) ، وإظهار المزايا الخاصّة بكلّ منها ، وهي[1] :

- وصف الشخصيّات الخارجي – الهيئة ، الذي أسماه : البروزبوغرافيا .
- الوصف الداخلي والأخلاقي ، السلوكي : الإيتوبي .
- وصف الفضاءات والأماكن والمشاهد الطبيعيّة الطوبوغرافيا .
- وصف الزمان : الكرونوغرافيا .
- وصف الكائنات الخياليّة الوهميّة : البروزوبوبي .
- وصف اللوحة ، وهو الوصف الحيّ المتحرّك للأعمال والأحداث والانفعالات . . هيبو تيوز .

ومثل هذه التقسيمات تُظهر سلطة الوصف ووجوده في كلّ مكان ولجوء الكتّاب إليه ليساعدهم في إيصال أفكارهم ، ولمّا كان من الصعوبة في مثل هذا البحث دراسة كلّ ما وصفه إبراهيم نصر الله لكثرة هذه الموصوفات عنده ، فسنعرض لأهمّ الموضوعات الموصوفة عنده ، وهي : وصف المكان ،

(١) هامون ، فيليب (٢٠٠٣) : في الوصفي ، تعريب : سعاد التريكي ، ط١ ، بيت الحكمة ، قرطاج ، ص٢٢ .

والشخصيّات ، والحدث ، والكائنات ، أمّا دراسة الزمن فسيتمّ تناولها في الفصل المخصّص لعلاقة الوصف بعناصر السرد الأخرى ، وذلك اجتناباً للتكرار .

أوّلاً : وصف المكان

يعدّ المكان والزمان بعدين أساسيين جغرافيًا وتاريخيًا ، فالإنسان وليد زمانه ومكانه ، والشخوص أيضًا هم كائنات جغرافيّة وتاريخيّة يؤثّرون ويتأثرون بهذين البعدين .

والمكان لغويًا كما جاء في القاموس المحيط «المكانة والمنزلة عند ملك ، ومَكُن ككرُم ، وتمكّن فهو مكين ، والمكان الموضع»[1] ، أمّا في لسان العرب فـ «المكان والمكانة واحد : ومكان في أصل تقدير الفعل مَفْعَل ، لأنّه الموضع لكينونة الشيء فيه ، والمكان الموضع ، والجمع أمكنة ، وأماكن جمع الجمع»[2] ، معنى هذا أنّ المكان يأخذ دلالة حسيّة حين يُشير المعنى إلى المكان المادّي : الموضع ، وإلى دلالة معنويّة ونفسيّة حين يعني المنزلة في القلب أو النفس أو حين يشير إلى التثبّت والاطمئنان .

وبعيداً عن المعنى اللغوي ، نجد (جاستون باشلار) يعرّفه بقوله «هو ما عيش فيه لا بشكل وضعي ، بل بكلّ ما للخيال من تحيّز ، وهو يشكّل مركز اجتذاب دائم»[3] ، وهو لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسيّة وحجوماً ، ولكنّه فضلاً عن ذلك «نظام من العلاقات المجرّدة تستخرج من الأشياء الماديّة الملموسة بقدر ما يستمدّ من التجريد الذهني»[4] .

---

(١) الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، مادّة (مكن) .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (مَكن) .

(٣) باشلار ، جاستون (١٩٨٧) : جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، ط٣ ، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر ، ص١٧٩ .

(٤) عثمان ، اعتدال ، (١٩٨٨) ، إضاءة النصّ ، ص٥ .

فالمكان هو الحاضنة التي تقوم باستيعاب الشخصيّات وتحرّكاتهم ، والتفاعل معهم ؛ ممّا يجعل وجود عنصر المكان شرطاً أساسيّاً في العمليّة الإبداعيّة السرديّة[1] ، وهذا الأمر يؤدّي إلى أن يتشكّل للمكان «استقلال نسبي ووجود ثابت ، والملمح المميّز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط معها ، ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى»[2] .

ويمثّل المكان أيضاً الأرضيّة التي تشاد عليها جزئيات العمل الروائي كلّه وهو «القاعدة الماديّة الأولى التي ينهض عليها النّص ويستوعب حدثاً أو شخصيّة وزمناً ، والشاشة المشهديّة العاكسة والمجسّدة لحركته وفاعليته»[3] إذ إنّ تفريغ الحدث من سياقه المكاني يعني فقدانه لدلالته[4] ، وحيث لا يوجد أحداث لا توجد أمكنة[5] ، معنى هذا أنّ علاقة المكان بالحدث الروائي علاقة وثيقة ، قائمة على التلازم ، أي «أنّ الصلة بين المكان والأحداث تلازميّة إذ لا نتصوّر النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها ، وانطلاقاً من تحديد العلاقة بين هذين العنصرين ، يمكن النظر إلى الشخصيّات من حيث الدلالة

(١) عبيد ، محمد صابر ، والبياتي ، سوسن (٢٠٠٨) جماليات التشكيل الروائي : دراسة في الملحمة الروائية (مدرارات الشرق) لنبيل سليمان ، ط١ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، ص٢٢٩ .

(٢) النصير ، ياسين (١٩٨٦) ، إشكالية المكان في النّصّ الأدبي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد ، ص٢١ .

(٣) العوفي ، نجيب (١٩٨٧) ، مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربيّة من التأسيس إلى التجنيس ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص١٤٩ .

(٤) النعيمي ، حسن (١٩٨٨) ، جدلية الحضور بين الإنسان والمكان ، مجلّة النّص الجديد السعوديّة ، ع٨ ، ص٢٢ .

(٥) علي ، عواد (١٩٩٨) ، تشكيل الفضاء في المتخيّل الروائي ، مجلة عمان ، ع٣٩ ، ص٣٣ .

على تطوّر الحكاية بين البداية والنهاية ، وهكذا تتشابك الأجزاء لتعرض لنا وحدة النّص القصصي»[1] .

والمكان ليس مجرّد خلفيّة للأحداث ، بل هو عنصر حكائيّ قائم بذاته يتفاعل مع العناصر الفنّيّة الأخرى المكوّنة للسرد الروائي[2] ، وهذا معناه أنّه عنصر فاعل في الشخصيّة الروائية «يأخذ منها ويعطيها ويرتبط بحركيتها بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائماً»[3] ، وللمكان علاقة وثيقة بالبيئة فهو «يحدّد الملامح العامّة للشخصيّة ، وتميّزها عن غيرها حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتمايزة المختلفة : الشخصيّة الصحراويّة ، الجبليّة ، المدنيّة . . . ؛ لأنّ كلاً منها تناصب الآخر الاختلاف والتمايز في المستويات الجسديّة والنفسيّة والاجتماعية»[4] .

وبهذا يتّسع المكان ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث من ناحية ، ومن ناحية أخرى يصبح نوعاً من الإيقاع المشكّل لها[5] ، ولعلّ من أكثر المصطلحات شيوعاً وارتباطاً بالمكان مصطلح الفضاء الذي اختلفت أيضاً تعريفاته ، والتمييز بينه وبين المكان ، فها هو حسن بحراوي يعرّفه بأنه «شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر ، التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي ، الذي تجري فيه الأحداث»[6] ، وبالرغم من هذا التعريف إلا أنّه خلط

---

(١) زغدان ، عبد الوهاب (١٩٨٥) ، المكان في رسالة الغفران : أشكاله ووظائفه ، ط٢ ،

(٢) عزام ، محمد (٢٠٠٥) ، شعرية الخطاب السردي ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص٩٥ .

(٣) النابلسي ، شاكر (١٩٩٤) ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ص٩٦ .

(٤) حسين ، خالد حسين (٢٠٠٠) ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لادوار الخراط ، كتاب الرياض ٨٣ ، مطابع مؤسسة اليمامة ، ص١٠٤ .

(٥) بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، ص٢٩ .

(٦) المرجع السابق ، ص٣٢ .

بين المصطلحين (الفضاء والمكان) وكأنّهما مصطلح واحد إذ يقول «إنّ الرواية الحديثة، خاصّة منذ بلزاك، قد جعلت من المكان عنصراً حكائيّاً بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكوّناً أساسيّاً في المادّة الحكائيّة»[1] أمّا البوريمي فيقول :

أمّا في الاصطلاح فالفضاء الروائي (l'espace Romantiq) والحيز المكاني (Temporeles ، Espace) الذي تتمظهر فيه الشخصيات، والأشياء ملتبسة بالأحداث، تبعاً لعوامل عدّة تتصل بالرؤية الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتّسع ليحتوي أشياء متباينة ومتعدّدة لا حصر لها، بدءاً من المساحة الورقيّة التي يتحقّق عبر بياضها جسد الكتابة : إلى المكان والزمان والأشياء واللغة والأحداث، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسّد عالم الرواية[2] .

يتّضح من خلال ما ذُكر أنّ الفضاء هو الكلّ الذي يحوي الجزء، المكان، فدلالة الفضاء تتّسع لتحوي عنصر المكان وغيره، والفضاء الروائي يُبنى على مستويات متعدّدة، ويشمل الفضاء الجغرافي (الذي يعادل المكان)، والذي يشهد حركة الشخصيّات وتفاعلاتها، سواء أكان مكاناً واقعيّاً أم مكاناً متخيّلاً، فهو لا يعدو كونه المكان الروائي بإحداثيّاته السرديّة، ويدخل في الفضاء أيضاً تقنيات الطباعة، من حيث استغلالها المساحة البيضاء وطرقها الأفقيّة أو العموديّة، واحتواؤها الإطارات أو عدمه، واستثمارها جسد الورقة كاملاً أو أجزاء منه، وهذا ما يسمّى بالفضاء النّصي .

وقد أشار جيرار جينيت إلى فضاء من نوع آخر له صلة بالصورة المجازيّة،

---

(١) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص٢٧ .

(٢) البوريمي، منيب محمد (١٩٨٤) : الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة، ط١، دار النشر المغربيّة، المغرب، ص٢١ .

وهو الفضاء الدلالي ، الذي يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ، ومثل هذا الفضاء بعيد عن ميدان الرواية وقريب من الشعر(١) .

فالفضاء في المحصّلة يتبع رؤية المؤلّف أو خطته في بناء الحدث وحركة الشخصيّات ، وبالطبع هي الخطّة الوحيدة التي تنظّم عناصر الرواية بإشراف منظور الكاتب(٢) .

ولعلّ الرؤية السابقة التي قدّمها البوريمي وهي ما يتعلّق بالتمييز بين الفضاء الروائي ، والحيّز المكاني ، قد تكون إحدى التصوّرات المهمّة والفعّالة في التعامل مع المكان وصفيّاً ، وفهم آلياته وتقنياته التي تساعدنا في الولوج إلى أماكن إبراهيم نصر الله ، وعالمه الروائي ، إذ من خلالها يمكن التعامل مع الفضاء الروائي بوصفه الإطار العام الذي تدور في فلكه الأماكن المتعدّدة في الرواية ، في حين يصبح الحيّز المكاني هو تفاعل الأحداث مع الشخوص والزمن ، ذلك أنّ المكان الروائي قد يكون مستوحىً من الواقع ، ولكّنه متخيّل ، مكان مبنيّ ومركّب يتعامل معه الكاتب ليقوم بوظيفة ما ، فهو يصبح أحد العوامل التي نستطيع من خلال أوصافه تفكيك النّص .

ومن رؤية الروائي للزاوية أو الرؤية التي يريد أن يوصلها ، سنصل إلى معرفة المكان من حيث هو صورة مهمّة ، من جهة ، وفهم دلالاته ووظائفه ومضمونه من جهة أخرى ، فهذه الرؤية المضمونيّة لها تأثير عام على أسلوب الوصف المكاني(٣) .

ممّا سبق نجد أنّ المكان يمثّل أموراً مختلفة ، فهو الإطار الذي تجري فيه الأحداث ، وتعيش فيه الشخصيّات وتتصارع ، كما أنّه يقدّم وظيفة في الرواية ، إذ هو أحياناً مفتاح الشخصيّة ومسوّغ لسماتها وانتماءاتها ومشاعرها وأحياناً

---

(١) لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي ، ص٥٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦٨ .

يصبح هو الشخصيّة . . . معنى هذا أنّ دراسة الفضاء الروائي لا تعني دراسة المكان فقط ، أو الأمكنة المتنوّعة بوصفها فضاءً روائياً ، وإنما بدراسة كلّ ما يتعلّق به من مكوّنات .

وقد يكون من المفيد في تعاملنا مع المكان أيضاً ، وزيادة فهمنا لأهميّته عند نصر الله ، الإشارة إلى تقسيم (يوري لوتمان) للمكان ، وهو ما يسمّى (التقاطبات المكانيّة) ، وهي تأتي على شكل «تفرّعات ثنائيّة تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبّر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عن اتّصال السارد أو الشخصيات بأماكن الأحداث» ،[1] وينطلق (يوري لوتمان) من فرضيّة أساسيّة هي أنّ (الفضاء ، المكان) هو مجموعة من الأشياء المقاسة من الظاهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيّرة . . . التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانيّة المعتادة كالامتداد والمساحة[2] ، فالمفاهيم الأساسيّة مثل : الأعلى/ الأسفل ، القريب / البعيد ، تصبح عن طريق لغة العلاقات المكانيّة أدوات لبناء النماذج الثقافيّة ، ويقابل لوتمان بين الثنائيات الدينيّة والمكانيّة ليجد أنّ النماذج الدينيّة والأخلاقيّة والسياسيّة ما هي في الحقيقة إلا صفات مكانيّة تأخذ أشكالاً متنوّعة ، فثنائية السماء والأرض على سبيل المثال يمكن أن تقابلها ثنائيّة : الطبقات العليا والطبقات الدنيا الدّالة على التفاوت الطبقي في المجتمع ، أو تقابلها ثنائيّة أخلاقيّة : الخير والشرّ ، وفي تقسيمات الفضاء الروائي نجد نفس التقسيمات ، فهناك فضاء رحب / منغلق ، ضيّق / واسع ، منير / مظلم . . . . ، وأهميّة مثل هذا التقسيم في دراستنا انطلاقنا من رؤية مفترضة للمكان عند إبراهيم نصر الله تقوم على ثنائيّة أساسيّة (الوطن/ المنافي) .

والوصف خير وسيلة لتقديم المكان ، فهو يُعدّ الأداة الرئيسة لتقديمه في

---

(١) بحراوي ، حسن ، بنية الشكل الروائي ، ، ص٣٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٤ .

الرواية ؛ لأنّه يُدخل القارئ إلى قلب المكان بأجزائه وأشيائه وتفاصيله ، وبالوصف «تتحدّد أبعاد المكان الروائي مع كلّ الأسرار التي تحفّ به ، فالوصف يفتح مكان المتلقّي على أمكنة أخرى ، ويعمّق الحسّ الجمالي لديه بمكانه ، وهو في ديناميته القائمة في تحويل المرئي إلى مقروء لا يكتفي بالتسجيل والتصوير ، وإنّما يهبط عميقاً إلى باطن المكان لالتقاط اللامرئي»(١) ، لكنّه لا ينقل الواقع كما هو و«لهذا فهو انتقائي يندرج ضمن غاية محدّدة ، هي خلق بعض العلاقات الدّالة داخل نسيج الرواية»(٢) ، إذ إنّه يقوم بوظيفة ما في الرواية ، فكما عرفت الرواية تجديداً في خطابها السردي ، فقد عرفت تجديداً في رؤيتها للوصف ، إذ كان في بعض الروايات التقليديّة مجرّد ديكور للأحداث ، مؤطّراً للمكان ، وواصفاً تفاصيله الخارجيّة الدقيقة ، وكان يأخذ حيّزاً كبيراً ، بحيث يفصل الأحداث ، ويعطّل مسيرتها(٣) ، لكن بعض الباحثين يرى أن دور الوصف قد تغيّر ، ولم يعد بالضرورة سلبيّاً نحو الزمن ، فقد نجد الوصف في أحيان كثيرة يعوّض المحكي في الروايات ، بل قد يصبح هو نفسه محكيّاً(٤) ، ولم يعُد ثابتاً ، بل بات يصوّر المكان والشخصيّات أثناء الحركة ممّا قد يسمّى بالوصف المتحرّك ، فما علاقة الوصف بالمكان؟ وما هي آلياته عند إبراهيم نصر الله؟ بمعنى كيف تعامل نصر الله مع وصف المكان في رواياته؟ وهل اتّبع أسلوباً واحداً؟ وما هي أهم التقنيات التي استخدمها؟

تقديم المكان جزء مهمّ في الرواية ؛ لما يلعبه من دور مهمّ أحياناً فيها ، وهو

---

(١) حسين ، خالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ص١٢٠ ، ١٢١ .

(٢) التازي ، محمد عزالدين (١٩٩٣) : شجرة الرواية (ضمن كتاب : ملتقى الروائيين الأوّل ، لمجموعة من المؤلفين) ، ط١ ، دار الحوار ، اللاذقيّة ، ص٨٠ .

(٣) الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصّة ، ص١٦٨ .

(٤) نجمي ، حسن (٢٠٠٠) ، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ص٧١ .

عند إبراهيم نصر الله يلعب دوراً أساسيّاً وكبيراً ، لأنّه في رواياته يتحدّث عن هزائم الجغرافيا والتاريخ اللتين تلخّصان مأساة فلسطين والفلسطينيين ، فنجد أماكن تتماهى بانسجام مع أعماله ؛ ليعيد إنتاج فلسطين في مخيّلة الفلسطينيين المتشتتة والمصدومة ، وفي سبيل ذلك ، يستخدم الوصف سلاحاً مهمّاً في بنائه الروائي . والشكل الذي يقدّم فيه المضمون لا يقلّ أهميّة عن المضمون ذاته ، ومعرفة الأدوات التي يستخدمها كاتب الرواية في حبك روايته وتشييد أحداثها وتفصيل بؤرتها السرديّة ضروريّ ؛ لأنّ الرواية تصوير باللغة ، وتشخيص للذات والواقع بأسلوب إيحائي يقوم على مرتكزات مختلفة من ضمنها الوصف ، فهو يساعده على القيام بهذا الدور من خلال اللغة الوصفيّة التي يقدّمها ، ويساعده على خلق المكان ؛ ففلسطين في الواقع لم تعد موجودة ، من هنا تأتي أهميّة وصف المكان عند إبراهيم نصر الله ؛ لأنّه يريد أن يوجدها ويخلقها في الذاكرة وفي التاريخ ، فيصبح الوصف هو الشكل الذي يقدّم فيه المضمون ؛ إذ إنّه في الرواية الجديدة لم يعد مجرّد ديكور وإطار للمكان ، بل بدأ يقوم بدوره ويساهم في تشكيل الخطاب الروائي على حساب السرد والزمن أحياناً «فوجود الأشياء في المكان أقوى وأرسخ من وجودها في الزمان»[1] ، على حدّ تعبير ، آلان روب غرييه .

الكلام السابق يجعلنا نقدّم إجابة للسؤال الأوّل حول علاقة المكان بالوصف ، وارتباطهما بهذه العلاقة الوثيقة ، فوجود المكان كما لاحظنا مرتبط بالوصف ومعتمد عليه غالباً ، أمّا كيفيّة تقديم هذا الوصف ، فيمكن أن نراه ونجده من خلال آراء النقّاد مثل ميشيل بوتور الذي يرى أنّ الروائيين قد أصبحوا مثل الرسامين الذين يقدّمون لوحات ، وكلّ لوحة لها إطارها الخاص ، وهو المكان في الرواية ، فكما يقول «إنّ الروائي يضع مسند المصوّر ، أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي ، فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام ،

(١) غرييه ، آلان روب ، نحو رواية جديدة ، ص٨١ .

ومثله يستطيع الاختيار بين بعض الوسائل ليعبّر عن العمق»[1] ، بناءً على ما سبق نجد أنّ الروائيين ينّوعون في وصف المكان وطريقة تقديمه ، تبعاً للرؤية والغرض الذي يسعون له ، فبعضهم يقدّم الأبعاد الهندسيّة للمكان ، من ألوان وديكورات . . . وآخرون يصفونه وصفاً خارجيّاً ، وبعضهم يتدرّج في وصفه من الداخل إلى الخارج أو بالعكس ، في حين يركّز آخرون على علاقة المكان بالشخصيّة سواءً أكانت إيجابيّة أم سلبيّة ، فهل تتساوى هذه الطرق في نظرتها للمكان؟ بالتأكيد لا ، فثمّة فرق واضح بين الوصف الذي يقدّم أبعاداً وأوصافاً خارجيّة للمكان ، ويهتم بذكر تفاصيله دون أن يبيّن أثرها في الشخصيّة ، وبين الوصف الذي يثبّت العلاقة بين المكان والشخصيّة ، ويقوم بتصويره «من خلال إحساس الشخصيّة به»[2] .

وأماكن إبراهيم نصر الله كثيرة ومتعدّدة ، تجمع بين المفتوح والمغلق ، والمتّصل والمنفصل ، والقريب والبعيد ، والمرتفع والمنخفض ، وأماكن الإقامة الدائمة ، والإقامة المؤقّتة القابلة للتغيير . . . ؛ لذا سنختار الروايات التي ركّزت على المكان نموذجاً للدراسة ، معتمدين على نظرية الفضاء الروائي والحيّز المكاني ، من ناحية ، وعلى الآليّة التي تمّ فيها وصف هذا الفضاء ، ولكن قبل ذلك لا بدّ من توضيح مجموعة من المصطلحات الأساسيّة التي يجب ذكرها عند الحديث عن الوصف أهمّها :

أنواع الوصف:

يقسم الوصف إلى نوعين أساسيين : الموضوعي والذاتي ؛

فالوصف الموضوعي : هو الوصف الذي يتناول الأشياء في مظهرها الحسّي ، دون أثر واضح لتفاعل المشاعر الإنسانيّة معها ، ويشبه (التصوير الفوتوغرافي)

---

(١) بوتور ، ميشيل ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص٤٣ .

(٢) عزام ، محمد ، شعرية الفضاء السردي ، ص١١٥ .

الذي ينقل ما تراه العين بدقّة بشكل مستقلّ عن الشخصيّة الواصفة[1] ، أي أنّه ينظر للأشياء كأشياء ماديّة دون الإحساس بها ، فيظهرها على حقيقتها غالباً ، أو أقرب ما تكون للحقيقة ، فهو وصف معياري ثابت ، يساعد على فهم الوصف .

والوصف الذاتي : الذي يكون صدى للشخصيّة الواصفة ، وهو يصوّر الأشياء من خلال إحساس الإنسان بها ، بمعنى أنّ إحساس الواصف في هذا النوع من الوصف يظهر بشكل جليّ إذ يسقط على الموصوفات مشاعره ، ويقدّمها من وجهة نظر نفسيّة غالباً ، ممّا يفقدها أحياناً صورتها المألوفة . وأظنّ أنّ الوصف الموضوعي يشكّل مؤشّراً نستطيع من خلاله التقييم والتعامل بشكل أكثر تحليلاً لمفهوم الوصف الذاتي وأهمّية توظيفه في العمل ، وبحسب نظرية الفضاء والحيز ، نجد أنّ نصر الله حين يتحدّث عن الفضاء العام يستخدم الوصف الموضوعي ، بينما حين يتحدّث عن الحيّز ينتقل إلى الوصف الذاتي ، وهذا ما سنحاول البحث فيه ، ممّا يُسهم فيه ذلك من قدرة على تحديد مقدار توغّله في الذاتيّة .

موقع الواصف والموصوف (الوصف بين الثبات والحركة)

الحركة لا تعني بالضرورة انتقال جسم ما من نقطة إلى أخرى ، ولكنّها التحوّل الذي يطرأ على الأجسام نفسها ، أي أنّ الحركة هي القدرة على التبدّل والتغيير ، وتقتضي القدرة على تغيير جوهر الأشياء بفعل الإرادة للخروج من إطار القواعد الجامدة والحتميّة الصارمة[2] ، وبناء على مفهومي الثبات والحركة ، نستطيع معرفة زاوية الرؤية المستخدمة في الوصف التي تساعدنا في فهم رمزيّة العمل ، وطريقة بنائه ، فمثلاً حين نعلم أنّ نصر الله استخدم زاوية رؤية من

(١) عزام ، محمد ، شعرية الفضاء السردي ، ص١١٥ .

(٢) زغدان عبد الوهاب ، المكان في رسالة الغفران ، مرجع سابق ، ٣٠ .

أسفل إلى أعلى نعرف كم خلق عالماً مغلقاً لا يوجد إلا في الملاجئ أو القبور .
ويمكن تقسيم الوصف بحسب موقع الواصف والموصوف إلى الأقسام التالية :

١ـ الواصف ثابت والموصوف ثابت:

يذكرنا هذا النوع من الوصف بمن يرسم لوحة فنّية ، فالواصف يقف ليتأمّل منظراً ثابتاً تستطيع الحواس إدراكه ، مع اختلاف جوهري يحسب لصالح الوصف وهي قدرته على التعبير عن الأصوات والروائح والأشياء الملموسة والذوق ، في حين أنّ اللوحة تعتمد على حاسّة البصر وحدها لتنقل الخطوط والأشكال والألوان والظلال والأضواء ، وهذا النوع من الوصف غالباً ما يشكّل وقفة زمنيّة واستراحة وسط الأحداث(١) .

٢ـ الواصف ثابت، والموصوف متحرّك:

وهذا النوع يركّز فيه الواصف عينيه على شخصيّة واحدة أو أكثر ، وتنحصر في مكان واحد لا تتعدّاه حيث يتابع ما تقوم به هذه الشخصيّة من حركات وإيماءات وأفعال .

وقد يركّز على شخصيّات تتحرّك عبر الأمكنة ، لكنّه لا يتحرّك معها ، بل يراقبها من مكان محدّد من منطقة يستطيع من خلالها الرؤية الواضحة كالشرفة أو غيرها ، ممّا يجعل الرؤية واضحة .

٣ـ الواصف متحرّك والموصوف ثابت:

ومن التسمية يظهر أنّ الواصف متحرّك ، وهذا معناه أنّه يركب في حافلة أو قطار . . . ، أو يسير على قدميه ، ويصف ما يراه أمامه ثابتاً ولكنّه يبدو متحرّكاً

---

(١) عرنوس ، حمد سلامة ، (٢٠٠٧) ، جماليات الوصف في الرواية السورية ، رسالة ماجستير ، إشراف : سحر شبيب ، ص٧٣ .

أيضاً من خلال توالي حركته هو ، وهذا يذكّرنا برؤية فرويد واستخدام صورة القطار .

٤. الواصف متحرّك والموصوف متحرّك:

وفي هذه الحالة ينتقل الواصف مع الشخص أو الشيء الموصوف متابعاً حركته وتنقّله ، ويصفه عبر الأمكنة ، بطريقة تشبه آلة التصوير الأفقي الذي يعرف بالتصوير البانورامي .

أمّا فيما يتعلّق بوصف المكان عند إبراهيم نصر الله فقد زاوج فيه بين الوصف الذاتي والموضوعي ، والحركة والثبات ، . . . وكانت أبرز التقنيات التي استخدمها في وصفه لأماكنه الروائيّة :

١. الصورة الوصفيّة:

هذه الصورة التي «تتشكّل داخل البناء الروائي بالأساس ، وتقوم بفضل تركيبه الداخلي ولا تستقلّ عنه»(١) ، وهي بذا تختلف عن الصورة الشعريّة التي تتشكّل باعتبارها كياناً خاصّاً تنشئه القوالب البلاغيّة التقليديّة(٢) ، والمثال عليها الصحراء في رواية براري الحمّى .

٢. المسح التتابعي، أو الصورة البانوراميّة :

وهي تقنية الوصف التي تتمّ بانتقال الواصف من مكان إلى آخر ، أو من شيء إلى آخر ، محاولاً رصد كلّ ما يقع في مدى رؤيته ، ودمجه في المشهد الموصوف(٣) ، وسنتناول فيها : المخيّمات الفلسطينيّة ، واستراحة الجسر .

---

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي ، الوصف في الرواية العربية ، ١٢٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٣٠ .

(٣) حسين ، خالد حسين ، شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ص١٣٨ .

٣. الوصف السردي:

وتكون بتداخل الوصف مع السرد وصعوبة الفصل بينهما ، بحيث لا يتعطّل السرد ، وإنّما تبقى الحكاية مستمرة ، والمثال المدروس فيها ، الأراضي الفلسطينيّة .

ولكن هذا التقسيم لا يعني بالضرورة ألا يستخدم الواصف أكثر من تقنية في آن معاً .

أ. الصورة الوصفيّة: الصحراء (براري الحمّى)

لقد اعتاد دارسو الأعمال السردية في الأدب العربي الحديث النظر إلى الرواية من جوانب محددة تتمثل في الأحداث وبنائها ، والقوى الفاعلة (الشخصيات والعلاقات فيما بينها) والفضاء الزماني والمكاني وخصائصهما ، وزاوية النظر التي يتموقع فيها السارد ليروي الأحداث ، أما الجانب المتعلق بالصورة الفنية وما تحمل من دلالات فإنهم في الغالب يتغافلون عنها ، بالرغم من ما تحظى به من أهميــة بالغة في كل مكونات العمل السردي ؛ لأنّهم معتادون على التعامل مع الصورة في الشعر حصرًا وليس في النثر ، بحكم ثوابت ثقافية مترسخة على مر العصور ، وقبل البدء في عرض تجليات الصورة الوصفيّة في رواية براري الحمّى وأهميتها ، لا بدّ من تحديد المفهوم أولاً .

وقد يكون تحديد مفهوم الصورة تحديدًا دقيقًا صعباً للغاية ، الشيء الذي أدّى إلى الاختلاف في النظرة إليها ، فالصورة الفنية أو الأدبية عند غاستون باشلار تعني إنتاج الخيال المطلق ، وأن كل كيانها يقوم على أساس الخيال[1] ، فالصورة «ليست بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر ، أو تشبيه شيء بشيء

---

(١) مورو ، فرانسوا (٢٠٠٣) ، البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية ، تر : محمد الوالي وعائشة جرير ، إفريقيا الشرق والمغرب ، ص١٥ .

آخر ، وإنما قد تكون أية كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس»[1] ، وقد يرتبط مفهوم الصورة بما هو مدرك بالحواس ، بصرية أو سمعية أو لمسيّة أو شميّة أو ذوقيّة ، ويحرك خيال المتلقي ، باستدعاء معلومات ترجع إلى الذاكرة ، فيثير تصوره الحسي للأشياء ، وأن الأدوات البلاغية من استعارة وتشبيه وغيرهما هي آليات الصورة[2] . إن مفهوم الصورة الفنية يشمل كل المحسنات القائمة على عناصر المشابهة والاستعارة والمجاز والكناية والرمز ، وكل الأنماط التي تعتمد للكشف عن المشابهات ، أمّا الصورة الوصفية التي نتحدّث عنها هنا فهي مجموعة من التقنيات اللغوية والسردية التي استطاع إبراهيم نصر الله أن يرسم من خلالها أو يجسّد صورة المكان ، ولعبت دوراً مهمّاً في العمل لأنّها ساعدت في الكشف عن الأسباب التي أدّت إلى التحوّل في وضع محمد حمّاد وإصابته بهذا الهذيان والضياع والتفتت النفسي والروحي ، وهي تصوير مباشر يعتمد على الوصف الفوتوغرافي ، مهمّته توليد صورة متعدّدة الأجزاء ، ويعمل المتلقّي على تجميعها ، وجعلها أقرب إلى ذهنه وهو يحاول إظهار ملامح المكان ، ممّا يجعله يشكّل لوحة تتداخل فيها الألوان والعناصر تداخلاً موحياً يفيض بالحركة والمعنى ، فسمات المكان كما ذهب غاستون باشلار «تبلغ حدّاً من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرّد ذكرها ، أكثر ممّا تُستعاد من خلال الوصف الدقيق لها»[3] ، وقد يكون التعريف التالي أقرب التعريفات لما نريد بحثه فهي «ذلك البناء الواسع الذي تتحرّك فيه مجموعة من الصور المجزّأة حتّى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء ، بخيوط دقيقة مضمومة

---

(١) مورو : المرجع السابق ، ص٦١ .

(٢) فضل ، صلاح ، (١٩٨٥) ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ط ١ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ص٢٧٩ .

(٣) باشلار ، غاستون جماليات المكان ، ص٤٢ .

بعضها إلى بعض»[1] من كلّ ما سبق نخلص إلى أنّ هناك صوراً جزئيّة دالّة على الفضاء، ومن هنا تكمن أهمّية الصورة الوصفيّة، فهي عبارة عن صور مجزّأة، وكلّ صورة جزئيّة دالّة على الفضاء الذي تدور فيه الرواية بكلّ تفاصيلها، فالأحداث هنا تدور في مستويين اثنين «مستوى العالم الواقع أو عالم الوقائع والأحداث، وهو يخصّ المدلول، ومستوى عالم المتخيّل، وهو الذي تحكي عنه الوقائع، إنّه عالم القصّ، وهو يخصّ الدّال»[2]، وعلى هذين المستويين يتمّ بناء الحيّز المكاني في الرواية؛ ليولد لنا شبكة من الإيحاءات حتّى يلتبس الأمر بين ما هو حقيقي وبين الوهم الذي ولّدته حالة الحمّى التي يحياها، وهذا يؤكّد على أنّ الصورة هنا تصبح «لحم ودم الفكرة لا مجرّد ملابس خارجيّة لها»[3].

فكيف جاء وصف المكان في رواية براري الحمّى؟ وما هي آليات الصورة الوصفيّة هذه؟

لعب المكان في رواية (براري الحمّى) أولى روايات إبراهيم نصر الله دوراً كبيراً ومحورياً، حتّى أنّ بعض النقّاد عدّها رواية مكان، هذا الفضاء الروائي المقفر والمجدب لا يعرف سوى لغة واحدة هي الموت والمرض والحمّى، يذكرنا أحياناً بفضاء النهايات لعبد الرحمن منيف، وهو يفرض سلطته ويهيمن على كلّ من فيه، ويلزمهم بلغته الوحيدة التي يعرفها ألا وهي، كما قلنا، لغة الموت، فنجد الشخصيات فيه مقهورة ومهمّشة وساذجة ومتناقضة في أفكارها وآرائها وأيديولوجيتها، وقد تمثّل صورة المرأة هذا الأمر بشكل ملموس إذ يصوّرها وكأنّها انعكاس لهذا الوجود، فلا نرى سوى نساء عابثات، وغيرهن

---

(١) الربّاعي، عبد القادر (١٩٩٥): الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ط٢، مكتبة الكتاني، إربد، ص٢٠.

(٢) العيد، يمنى (١٩٨٥)، في معرفة النّصّ، ط٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص٢٠٠.

(٣) هاملتون، روستر يفور (١٩٦٣): الشعر والتأمّل، تر: محمد مصطفى بدوي، الدار العربيّة، ص٧٥.

مغتصبات، أو أخريات ملتحفات بالسواد لا نلمح سوى عباءاتهن، فهن مقموعات ومقهورات وسجينات في واقعهن، وقد قدّم السارد في (براري الحمّى) أوصافًا للمكان بطريقة جديدة غير مألوفة في بنائه، إذ لا يتحدّث عن شوارع وأزقة، وتفاصيل من هذا القبيل، وإنّما وصفه بصورة مختلفة، ممّا يتّم إدراجه تحت ما يسمّى الوصف الذاتي أو التعبيري، وهو وصف المكان من خلال الإحساس الذي يثيره في نفس المتلقي، إذ تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية، لذا يمكن تسميته أيضاً بالوصف النفسي.

وفضاء الصحراء الوصفيّ في الرواية صيغ بخطاب جمالي ينسج دلالات عالم هذه الصحراء الذي تتحكّم فيه وتكوّنه قوى الطبيعة القاحلة المجدبة التي ترسم حياة الناس وطبيعتهم، وتصبغ الإنسان والكائنات الحيّة بالصورة التي تريدها فهي الأقوى، والمعروف أنّ الصحراء ترتبط بمجموعة من القيم والدلالات بعضها إيجابي والآخر سلبي[1] لكّن صحراء إبراهيم نصر الله لا تعرف سوى الصورة السلبية وتشكّل المعادل الموضوعي للموت الذي يفترش المكان والشخصيات ويجعلهم يعيشون في صمت دائم وعزلة تامّة، هذه الصحراء لا تعرف الفرق بين رجل وامرأة، فالناس فيها أصبحوا جنساً واحداً «كلّنا جنس واحد في هذه الصحراء، تختفي الأنوثة والرجولة»[2] وإذا اختفى الشعور بالآخر والحاجة إليه، اختفت الحياة ومظاهرها، فهذه الحياة الميتة في الصحراء «أعدمت الرغبات الجنسية عند مواطنيها وعند الغرباء، وحرمتهم ممارسة السلوك الجنسي السوي، واستطاعت فوق ذلك أن تلغي الفروق الجنسية بين الرجل والمرأة»[3]

---

(١) انظر كتاب صلاح صالح الرواية العربية والصحراء (١٩٩٦)، وزارة الثقافة، دمشق، الفصل الأوّل.

(٢) براري الحمّى، ص١٣٧.

(٣) صالح، صلاح (١٩٩١): الصحراء في الرواية العربية وإشكالية تحريك المكان، ر.ج (ماجستير)، جامعة دمشق، ص٢٣٩.

وهذا قد يكون المسوّغ لوجود ابنة سعد ، تلك الشهوة الممنوعة ، والبحث عن الرغبة المكبوتة التي لا يراها الإنسان ولا يستطيع الوصول إليها ، وقد يقضي عمره باحثاً عنها ، أو هي اختزال للرغبة الخام التي تقبع في داخل كلّ واحد منّا ، وقد لا يستطيع إظهارها .

وسلطة المكان لا يفرضها على الشخصيات فقط ، وإنما على الزمن كذلك ، من خلال تشبيهات مبتكرة ، فالزمن تحجّر ، ولم يعُد يشعر السارد بوجوده ، فالليل يساوي النهار هنا ، والموت يساوي الحياة «سبت شمران . . أيّام حجرية في سهول حجرية تمتدّ مئات الكيلومترات»[1] .

ومن خلال تقنيات السرد التي تنتقل بين الضمائر (لعبة الضمائر السرديّة) بين المتكلّم والمخاطب والغائب ، يسعى نصر الله في صورته الوصفيّة إلى تقديم صورة متعددة الأطراف ، ويحاول تقديم صورة وصفيّة متكاملة لهذا الفضاء في بناء روائي حلزوني دائري يبدأ بمشهد وصفي يطلب فيه خمسة رجال من بطل الرواية محمّد حمّاد المشاركة في نفقات دفنه ، لينتهي بنفس الرجال وهم يحملون نعشاً على أكتافهم لرجل شبيه بالأستاذ محمد حمّاد ، وهي تدلّ أيضاً على تشظّي الوجود والروح ، فبقدر ما يحاول لملمتها فهو ينجح في إظهار تفتتها ، وفي رغبة منه في بناء الصورة الوصفيّة التي ذكرناها قبل قليل ، يعتمد تقنيات مختلفة وحديثة كالاسترجاع والبوح الحقيقي والخيالي ، والهذيان والمونولوج والحلم ، والموروث الشعبي وأحياناً العجائبي ، وبلغة مميّزة في محاولة لتشخيص هذا الفضاء وجعله صورة ماثلة أمامنا مبتعداً عن الطريقة التقليدية التي تهتمّ برسم الأشياء بصورة متتابعة ودقيقة ومتكاملة . ولابتعاده عن التقليديّة نجد اللقطات أو اللوحات الوصفيّة الشبيهة بالمشاهد السينمائية حاضرة في كلّ جانب من جوانب الرواية ، فكيف وصفها؟

أوّل ظهور (للقنفذة) و (سبت شمران) وهما قريتان في المملكة العربيّة

---

(١) براري الحمّى ، ص٣٠ .

السعوديّة بالقرب من مدينة جيزان ، كان في مقطع وصفي على لسان السارد

. . . وحدها كانت «القنفذة» بجبالها الجرداء ، وجلدها الحجري المتشقّق تستلقي جثّة متفسّخة ، أغارت عليها الذئاب والثعالب والضباع ، ونهشتها الأفاعي ، والليالي القاسية»[1] ثمّ يستطرد : «سبت شمران . . . حجارة موزعة بين تلين من الصخور السوداء ، عندما تدخلها يفاجئك القسم الشرقي منها ، رابضاً في أعالي قمّة مدججة بالقلاع القديمة ، موزعة في حجارة تلمع كالسكانين ، تخترق صدور العصافير وزرقة السماء وقرص الشمس الباحث عن الظلّ بين البيوت ، سبت شمران سنة من الحزن والدم . . سنة من الموت[2] .

يبيّن نصر الله في هذه الأوصاف ، التي تذكّرنا بالرسوم الهيروغليفيّة للصحراء في مصر القديمة ، جزءاً من طبيعة المنطقة الصحراويّة ، والجفاف والقحط والجدب الذي تعاني منه ويقضي على الإنسان ووجوده فيه ، فهي في حالة حرب مستمرة مع الإنسان تتصارع معه وتنتصر في النهاية «كلما مرّ بها غريب ، خيّل إليه أن حرباً وقعت ، حصدت الحركة ، وتركت الحجارة ، هي حرب غير معلنة بين دبيب الحياة ، وهدأة الجثث»[3] ، وتبدو الصورة كأنّها إسقاط لما يشعر به الغريب أو يحدث داخله من صراع ، ولكن ما نشعر به أيضاً أنّ هذه القرية لا تؤثّر في الغريب فقط ، وإنّما تظهر بصمتها الكبرى في سكّانها «سبت شمران . . . القرية التي ينطلق أبناؤها في الشعاب القاسية حاملين ضمورهم واسمها ، يبعثرون الظهيرة باحثين عن طعام لمواشيهم ، وعلى أطرافها

(١) براري الحمّى ، ص١٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٩ .

تنتشر أكثر القرى تصدّعاً»[1] هذا المكان المرعب المسيطر والمهيمن لا يستطيع الإنسان أن يجد لغة مشتركة معه ، فالصورة التي قدّمها نصر الله للصحراء تجعلنا ندرك أنّ العلاقة الوحيدة المحتملة بينهما هي علاقة العداء والتنافر «سبت شمران . . حاول الأستاذ محمد أن يجد امتداداً لها في روحه . . . يجد لها أفقاً في قلبه . . . فعرف أن التنافر هو الصلة التي تربطه بها»[2] إذن لا مجال لأن يعيش محمد حمّاد في مثل هذه البيئة ، ولو حاولنا التساؤل لماذا؟ فستكون الإجابة أنّ نصر الله يرسم صورة قد تكون عبثية لشخصيّة غارقة في يأسها ، وفي تخاذلها ، وفي اغترابها عن ذاتها ، وفي استسلامها لواقعها ، ولم تجد طريقاً للخلاص ، فكلّ الطرق من وجهة نظرها تؤدّي إلى الموت ، إنّها الذات الفلسطينية المعذّبة والمغتربة عن واقعها بعد أن هجّرت وتقاذفتها الأيّام من مكان إلى آخر ، فصراع نصر الله مع الصحراء صراع وجوديّ ، صراع البحث عن الهويّة والذات ؛ لذا حرص على إظهار العذاب البشري هنا والضياع الإنساني ، وتآكل الفرد في فخوخ الطبيعة ، والإنسان والوجود ، ليقول لنا إنّ المصير الحتمي هو المرض ، الحمّى ، أي الموت ، فإذا كان هذا هو مصير المكان «أحياناً يسرقك هذا الخراب ، . . . هذا المخلوق الضامر الذي أكلته كلّ أمراض العالم ، من الرشح حتى السرطان ، مروراً بالسلّ والأنفلونزا»[3] فكيف سيكون مصير قاطنيه؟

ونصر الله يدرك ذلك لذا قام باستخدام آليات مختلفة للوصف في (براري الحمّى) ، وفي استقراء مجمل الصور الوصفيّة في الرواية نجد أنفسنا أمام خطابات روائية متعددّة وثريّة ، ذكرناها سابقاً ، الخطاب السردي ، الشاعري ، الحُلمي ، المفارق ، الساخر ، السينمائي . . . إضافة إلى الصور اللونيّة والسمعيّة والشميّة . . .

---

(١) براري الحمّى ، ص٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٩ .

وأوّل ما يلفت النظر في الرواية هو التقاطع مع الشعر في الاستهلال الذي سبق الرواية ، إذ يفتتحها بمقطع شعري تصويري ، وفي لقطة تأسيسيّة شاملة توضّح الفكرة المهمّة في هذا العمل :

جنوباً . . . جنوباً
حيث البحر الأحمر
وسمك القرش الأبيض
«والقنفذة»
جنوباً . . . جنوباً
حيث طاولات المقاهي المتعبة
وأسراب الذباب الثقيل
كانت الشوارع تنتهي في جسد المدينة
إلى الفراغ
والمياه المندفعة من أعالي «عسير»
عبثاً تحاول الوصول إلى الزرقة
جنوباً
جنوباً
كان الرجال يندفعون من الشمال
أو يعودون إليه
والحصاد الوحيد الذي يقطفهم
عزلة قاتلة
ومزيد من القهر(١)

يختصر هذا المقطع الشعري الوصفي الحكاية كلّها ، فالفلسطينيون في رحلة البحث عن الذات بعد الشتات من بلادهم وطردهم منها ، وفي محاولة التكيّف

---

(١) براري الحمّى ، ص٥ .

مع الوضع الجديد والبحث عن مصدر عيش كريم يحقّق جزءاً من أحلامهم في امتلاك مستقبل أفضل ، وجدوا أنّ الاتجاه نحو بلاد النفط قد يُفتح أمامهم ، ويفرش بالورود ، فغادر بعضهم بلاد المنافي القسرية ، وكلّ منهم يحمل أحلامه ورغباته وأحياناً أطماعه في الحصول على الريالات والدراهم . . . ولكّنه فوجئ لحظة وصوله بحقيقة مناقضة ، وهي أنّ هذا المجتمع لا يزال متخلّفاً ، قاهراً رافضاً للغريب ولأي طريقة أو شيء يؤدّي إلى التغيير ، وأمام هذا الرفض للغريب -وأغلبهم من المدرّسين- عاش هؤلاء حياة العزلة في بيئة لا حياة فيها ، ولا أمل بوجودها «صحراء واسعة ، من يملك القدرة على حراثتها ، من يستطيع أن ينبت فيها وردة؟ أعرف . . . الوردة شيء مستحيل ، من يستطيع أن ينبت فيها ظلاًّ»(١) ، الحياة الصعبة في المكان جعلته يحمل بعدين : أحدهما زمني والآخر نفسي ، وبات التداخل مع المكان موجوداً لكن التأقلم صعب «جبال عسير مليئة بكلّ شيء وخالية منّا ، ونحن مفرّغون من كلّ شيء وممتلئون بها ، وهي مليئة بكلّ شيء وخالية منّا»(٢) لقد تشابهت الأيّام بل تحجّرت ، وتساوى الليل والنهار ، وباتت الصحراء جزءاً من أنفسهم ، وقد لا تكون في الواقع بهذه القسوة ، فالصحراء هنا نفسية يشعر كلّ شخص منهم أنّها موجودة في كيانه «مسافات أخرى من الصحراء لا تنتهي ، وكثبان متلاحقة من الرمال لا يخترقها البصر ارتمت بين خطواتك والعتبة»(٣) ، وكأنّ إبراهيم نصر الله في رواية براري الحمّى يكمل السيناريو الذي وضعه غسان كنفاني في روايته (رجال في الشمس) ، أو يكتب الجزء الثاني منها ، مقدّماً رؤية متخيّلة للوضع الذي كان يمكن أن يكون لو تمكّن أبطال رواية كنفاني من عبور الحدود ليدخلوا نار الغربة

(١) براري الحمّى ، ص٦٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٤٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٣ .

الحارقة(*) ، وأظنّ -بالرغم من أنّ رواية براري الحمّى سبقت رواية طيور الحذر- إلا أنّها في الواقع تتمّة واقعيّة لها ، فبعد الهجرة القسريّة والتشتت في المخيمّات ، حاول الفلسطيني أن يبحث عن حلول أخرى ، منها العمل في دول النفط ، لكنّنا في ظنّي أمام إدانة منه لهذا الأمر ، فأيّ هجرة لا تتجه غرباً ، نحو فلسطين ، هي موت محقّق .

وهو لا يكتفي بهذه الآلية (التقاطع مع الشعر) في هذا الموقع فقط ، بل يستخدمها في عشرة مواضع من الرواية(**) بعضها يصف المكان ، لتعمّق فكرة موته ، فهذه الأرض لا يمكن أن تثمر أو تعطي ، فهي قاحلة تستنزفنا وتأخذ حياتنا ، دون أن تعطينا شيئاً بالمقابل ، إنّها تخوننا ، فلا عجب أن يقضي أبو محمّد عامين في محاولة حراثتها والزراعة فيها ، وتكون النتيجة مزيداً من الموت والقحل والجدب

هذه الأرض تخذلني يا فاطمة
تخذلني
وتخون عرقي
ومحراثي
تخون يدي هاتين
تخون حنيني للحياة
تخونني(١)

فهل هناك فعل أقسى من الخيانة؟ وشعور أسوأ من شعور الخذلان؟

ويتميّز نصر الله بتنوّع الوصف الروائي ، وتقدّم براري الحمّى أولى إطلالاته

(*) في حوار خاصّ مع إبراهيم نصر الله ، بتاريخ ٢٠١٣/٨/٢٤ ، طرح إمكانية هذه الفكرة ، وأنّه كان يرى سيناريو رجال في الشمس ، وهو يكتب براري الحمّى .

(**) انظر على سبيل المثال الصفحات ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٩ ، ٧٢ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

(١) براري الحمّى ، ص٧٢ .

الوصفيّة ؛ لذا نجد الصورة الوصفيّة تقوم كذلك على التقابل والتضاد ، فهو حين يصف مقبرة سبت شمران يؤكّد على فكرة الموت التي تجتاح المكان بأكمله

قلت : لعلّهم مضوا به إلى سبت شمران ، هنالك المقبرة أكبر ، ولها سور ترابي يحصّنها ويحفظ حرمتها من أقدام العابرين على الرغم من أنّها المهبط المفضّل لرفوف الغربان . وهناك توقّفت . . . والمقبرة تستلقي بجثّتها على الطرف الجنوبي للقرية بكامل صمتها . هذه كبيرة ، أدهشك أن يكون لقرية صغيرة مقبرة بهذا الحجم ، لقد كانت سبت شمران قرية . . . وكانت مقبرتها مدينة . . ابتلعت عشرات القرى عشرات السنوات التي مرّت على سبت شمران . واعتصرتك بألم فكرة أنّ المقابر تكبر . والقرى تضيق[١] .

وكأنّه بهذا الوصف يوحي بأنّ الصحراء أصبحت مقبرة كبيرة تتسع لكلّ من يحاول سبر أغوارها ، وهذه المقبرة ليست في النهاية سوى نتيجة من نتائج الشتات .

ويصاحب الصورة الوصفيّة المفارقة ، الصورة الساخرة ، كون السخرية واحدة من صور المفارقة «سرير معدني . . فراش . . طنجرة . . بعض الصحون . . طبّاخة . . هذه لا بدّ منها ، عشرون علبة سردين ، عشر علب فاصوليا ، خمس علب فول ، خمس علب حمّص ، المجموع ألفا ريال كأنّك تعدّ العدّة لرحلة في حوض الأمازون! أو في جبال الهملايا»[٢] .

والمكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه و«حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»[٣] ومن خلال الأماكن «نستطيع قراءة

---

(١) براري الحمّى ، ص١٤ ، ١٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٠ .

(٣) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٣ .

سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم ، وكيفيّة تعاملهم مع الطبيعة»[١] وأولى تأثيرات المكان على الشخصيّة تتمثّل بتحديد الملامح العامّة لها وتميّزها عن غيرها ؛ فها هو نصر الله من خلال الاعتماد على وصف الشخصيات يركّز على صفة النحول والمرض أي انعكاس المكان على صحتهم وشخصياتهم بشكل عام ، فصورة المكان تظهر من خلال صورة أصحابه ، فهناك «نساء . . أطفال . . شيوخ وفتيات بخصور ضامرة . . وينخرهم السلّ ، تجمّعوا ، ودار حديث متشابك لا يختلف كثيراً عن وديان تهامة التي تبدأ من أعالي عسير ، وتمتدّ حتّى قدمي البحر الأحمر مشكّلة هذا العذاب اللاذع ، هذا الجفاف الحارق ، الذي لا يترك كائناً حيّاً أو جماداً إلا ويلقي عليه بظلّه»[٢] أمّا غبشان فكان شكله أكبر دليل على بخل الطبيعة وجوعها وفقرها «لم تكن تعرف شيئاً عنه . . نحيل مثل هيكل عظمي . . جاف كخشبة . . منحن كسقف على وشك الانهيار ، ومتيبّس بأعوامه الستين»[٣] وهو يتحدّث عن هذه الصفات يدمجها جميعاً ليعطي صوراً مبتكرة ، تتداخل فيها أكثر من حاسّة ، فالقحم ذلك السائق الذي يظن نفسه مطرباً « . . وعراً كان . . لا تحتاج أن تسأله من أين أتى . . فهو من نسل الحجارة والغربان والصخور والذئاب الجائعة . . كلّها تزاوجت فأنجبته»[٤] ، أمّا الشرطي فصوته «مغروس بالخمول»[٥] ، لقد أصبحوا انعكاساً لبيئتهم وأمكنتهم ، فمن خلال الصورة التي قدّمها نصر الله في أوصافه نجد أنّ رسم الصفات الجسديّة للشخصيات ووصفها في بيئة معيّنة قد ساهم في وصف المكان ؛ وعكس لنا حالة الفقر والجوع والقسوة التي يمارسها ، إضافة إلى أنّ الكسل الخارجي

---

(١) النصير ، ياسين (١٩٩٥) : الرواية والمكان ، ج٢ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ص١٦ .

(٢) براري الحمّى ، ص١١٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص٩٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص٢٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص١٦ .

للشخصيّة هو إسقاط على البيئة المحيطة ، فالمكان حفر صفاته على ساكنيه ، ليس فقط من البشر وإنّما من خلال صراع البقاء الذي تخوضه الحيوانات في هذه الرواية ، وفي استخدامه للوصف هنا وأدوات المكان قدّم وصفاً أكمل الصورة الوصفيّة بطريقة فنيّة عالية وبشكل غير مباشر ، فالقرود تعيش حالة بؤس شديدة ولا تجد قوتها في هذا المكان الذي تنعدم فيه الحياة «جلست القرود على مؤخّراتها الحمراء ، فوق الصخور الملتهبة ، جلست تراقب ، . . . وعيونها تدور بانتظار فسحة ما بين الرصاصة والرصاصة ، ما بين عصفور ممزّق وعصفور طليق ، لكّن جديداً لم يحدث ، . . . بكت القرود . . تلوّت ، لم يكن ثمّة ما يؤكل في هذا البرّ الواسع غير الذرة ، لم يكن في الجبال غير الحجارة ، لم يكن في البرّ غير الشوك»[١] ، ثمّ قُضي عليها في هذه المعركة «لوت القرود أعناقها . . صعدت سفح الجبل غابت . . ثمّ علا صراخها . . إنّ الذئاب تبحث عن طعامها أيضاً»[٢] أمّا العصافير فكانت تبحث عن طعامها برعب مطبق ، فكلّ منها كان «ممسكاً العيدان الصغيرة بقدميه الدقيقتين ومطلقاً منقاره يعمل برعب ، باحثاً عن الحياة»[٣] ، وبقية الحيوانات هي عنوان الخوف والهلع الذي ينتاب كلّ من يُقبل على هذه الأرض في صراع البقاء هذا ، فالصقور «كل ما يلزمها أن تلوح قطعة من اللحم في يد إنسان . . . بجرأة تنقضّ»[٤] أمّا البعوض فـ «يدور في فضاء الغرف الحالكة ينشر الرعب ، طائرات الوباء الصغيرة القاتلة ، طائرات الحمّى ، والموت المبكّر»[٥] وقد عانى البطل كثيراً حين وجد نفسه في هذه الصحراء ، وكان يشعر أن كلّ ما حوله يشبه هذا المكان «الليل طويل هنا . . لا

---

(١) براري الحمّى ، ص٧٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص٧٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص٧٦ ، ٧٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص٥٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص١١٣ .

شيء أطول من الليل هنا ، والصحراء موحشة لا شيء موحش مثلها ، والوقت متصدّع كالأرض التي لم ترَ الخصب منذ قرون ، ولا شيء متصدّع كالوقت هنا» ،[1] والصمت الذي يعادل الموت كان حاضراً بقوّة مختلطاً بالكائنات من خلال مشاهد وصفية ، فالأشياء والمفاهيم يعرّفها بالمكان وليس العكس «الصمت صحراء واسعة واسعة . . وكان عليك أن تخترقها قبل أن يداهمك الموت عطشاً . . أو عزلة الجدران . . الخفافيش كلّها اختلطت دفعة واحدة . . . . في جسد الصمت الهلامي»[2] ، و«صحراء الصمت تمتدّ ، تحتلّ الفضاء ، والرمل ينتشر صحراء أخرى»[3] ، لقد أصبح الفضاء كلّه مقبرة ، وكأنّ نصر الله هنا يلمّح لمقبرة جديدة ، وكأنّ الأولى لا تكفي ، وممّا سبق ، نجد أنّه نجح من خلال وصفه لمفهوم الصحراء ، كمكان جغرافي وفنّي ، في أن يقدّم صورة وصفية تجعل الأشياء (الأشياء والمفاهيم) تتحدّث عن الأشياء ، بطريقة غير مباشرة ، وبلغة فنّية عالية .

ومن العناصر التي ساهمت معه في إكمال صورته الوصفيّة : الألوان ، تلك التي تصارعت في نفس محمد حمّاد فتظهر ابتداءً من تربة المقابر الخضراء ، مروراً بتصنيف الناس في فئات لونيّة مختارة بعناية فـ «الأسود للعجائز ، والأصفر والبرتقالي للصبايا ، والأبيض للرجال»[4] ، وانتهاء بثوب فاطمة الأبيض ، كفنها الذي انتحرت به ، فقد ظهرت الألوان حوالي (٦٨) مرّة على مدار الرواية ، وفي كلّ مرّة ساهم اللون في العمليّة الوصفيّة ، وأعطى دلالات مهمّة ، تعامل معها نصر الله بعين الفنان والخبير ، وقد يعكس المثال الذي ذكرناه قبل قليل ، ويقوم بتصنيف الناس إلى فئات ثلاث هذه الصورة اللونية ،

---

(١) براري الحمّى ، ص٩٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص٧٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص٢٥ .

ولنعرف كيف أفاد الوصف منه ، فاللون يدخل بوصفه أسلوباً فعّالاً ، وطريقة ناجحة في إبراز صفات من يرتديه ، ويساعد على كشف خبايا النفس وانفعالاتها . وإبراهيم نصر الله يستخدم ما يسمّى باللون الرمزي حسب تقسيم غراهام كولبير للألوان(*) ، ومن هذا المنطلق بالذات نستطيع البحث في دلالات الوصف اللوني عند إبراهيم نصر الله معتمدين على المعنى النفسي في المقام الأوّل ، فالأسود للعجائز ، وهو يرمز في أحيان كثيرة إلى الظلام والكآبة ، إضافة إلى رمزيته الكبرى التي تتجلّى في الحزن ، فهو «الحزن ورمزه ، ورمز الألم والموت ، ورمز الخوف من المجهول»[1] ، وهذا في الحقيقة واقعهن ، فهنّ يعشن في هذا العالم المغلق عليهن الشبيه بالقبر ، ويخضعن ويخنعن لسلطة الرجل الذي يستبدلهن وكأنّهن بضاعة ، ويعشن في جوّ من الكآبة ، كما هو الحال مع العمّة جرادة ، جارة محمد حمّاد ؛ لذا حين وصف العمّة صالحة ، هذه المرأة الخارجة عن السرب ، والمغرّدة بعيداً عنه ، كونها ابتعدت عن التقاليد والأعراف الاجتماعيّة السائدة هناك ، جعل ألوان الملابس تدلّ على ذلك ، فـ«ثيابها يتراقص فيها أكثر من لون شابّ»[2] ، أمّا البرتقالي والأصفر هذان اللونان اللذان وصف بهما الصبايا ، فلهما في علم النفس دلالات ، فاللون الأصفر يحمل دلالات إيجابيّة كثيرة هي في ظنّي أبعد ما تكون عمّا يريده نصر الله : النشاط والحركة ، والفرح ، لأنّ نصر الله يرصد الصفات السلبيّة لجميع المكوّنات والعناصر في هذا المكان ، ومن بينها اللون ؛ لذا من معاني الأصفر غير الإيجابيّة «الاستهزاء والتشتت وعدم تركيز الاهتمام»[3] ، كما يشير إلى «الضَعَة والخداع

(*) هناك تفصيل لتقسيم كولبير للألوان عند الحديث عن الوصف والرسم .

(١) مختار ، أحمد (٢٠٠٩) : اللغة واللون ، ط٢ ، عالم الكتب ، الرياض ، ص١٨٦ .

(٢) براري الحمّى ، ص٦٠ .

(٣) دملخي ، إبراهيم (١٩٨٣) : الألوان نظريّاً وعمليّاً ، دراسة فيزيائية ونفسية وفنية للألوان ، ط١ ، حلب ، ص٦٨ .

والغشّ»(١) ، وهو «يدلّ على أمكنة فراغ ، ويذكّر بالأمكنة البعيدة الباهرة»(٢) ، وهذا المعنى يساعدنا في إثبات نظرية ثنائية المكان (الوطن / المنفى) فهو لا شعوريّاً يعقد هذه المقارنة بين هذا المكان وبين وطنه ؛ فيكون المعنى السلبي الآخر للأصفر وهو الدلالة «على صفة ضعف تؤدّي إلى انسحاب أو هزيمة»(٣) هو النتيجة الطبيعيّة لوضعه ، فهو يعلن انسحابه وهروبه النفسي أوّلاً ، والحقيقي حين حاول الهرب عبر البحر مع أبي محمد ، وإذا كنت أستطيع أن أكمل ما قاله إبراهيم السعافين «فالموت كان يزحف في براري الحمّى ولا أحد يستطيع أن يفرّ قبل نهاية العام إلا أبو محمّد»(٤) لأقول : إنّ في نجاة أبي محمّد خاصّة وهو يرتدي الكوفيّة الفلسطينية إشارة رمزيّة متفائلة إلى أنّ الفلسطيني يُمكن أن يخرج من الخزّان يوماً مهما كانت التضحيات والظروف . أمّا البرتقالي فدلالته تنبع من الغريزة فهو لون «السيطرة الجنسيّة»(٥) ، أي البدائية والازدواجيّة التي يعاني منها المجتمع والجري وراء الشهوات كما كان الحال مع الشيخ حجر ، فيكون المعنى التالي للأصفر مكملاً للصورة وهو «المراءاة والنفاق»(٦) ، أمّا اللون الأبيض لون الرجال فقصّته مختلفة إذ ورد سبع عشرة مرّة وفي كلّ واحدة منها ارتبط بشيء سلبيّ(*) ، ومعناه يؤكّد جزءاً من معنى اللون الأصفر فهو يدلّ على

---

(١) حمدان ، نذير ، (٢٠٠٢) : الضوء واللون في القرآن الكريم ، الإعجاز الضوئي ، اللوني / القرآن الكريم ، دار ابن كثير ، دمشق ، ص٤٧ .

(٢) داكو ، بيير (١٩٨٥) : تفسير الأحلام ، بحث في سيكولوجية الأعماق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ص٢٥٢ .

(٣) دملخي ، المرجع السابق ، ٦٩ .

(٤) السعافين ، إبراهيم (١٩٩٥) : الرواية في الأردن ، لجنة تاريخ الأردن ، عمان ، ص٣٢١ .

(٥) دملخي ، الألوان نظرياً وعمليّاً ، ٦٨ .

(٦) المرجع السابق ، ص٦٨ .

(*) ارتبط الأبيض بـ : النمل الأبيض ، الذرة البيضاء ،

«أماكن فراغ أو نقاط ضعف تؤدّي إلى انسحاب»[1] ، وهذا ما حصل بالفعل ، فالصورة الوصفيّة المتعدّدة الأجزاء التي قدّمها نصر الله ، جعلتنا ندرك أهميّة المكان ، فقد جعله ندّاً للبطل ليتفارق معه ويتنافر ، صحيح أنّ محمد حمّاد ذهب إليه بإرادته ظاهرياً إلا أنّه فعليّاً أجبر عليه ، فقد خرج من عالم المنافي يحمل آمالاً بتغيير الواقع ، إذ طُرد من بلاده إلى المخيّمات ، فحاول الهرب منها بحثاً عن الذات التي فقدها بفقدان الأرض ، وهرباً من الذل والعار ، وكأنّنا أمام غسان كنفاني مرّة أخرى ، حين قرّر رجاله ترك المخيّمات والمنافي ، والرحيل نحو بلاد النفط ، وإذا بالموت ينتظرهم على أحرّ من الجمر وهم في الطريق ، لقد أراد من أوصافه هذه أن يؤكّد على فكرته ، فالوصف هنا يميل إلى تثبيت الموضوع أكثر وهو : الاغتراب والشتات وأثره في حياة الفلسطينيين من ناحية ، وقد يكون أراد أن يربط بين هذا المكان الميت وهزيمة العرب ، فيقدّم أسبابًا لها ، أهمّها : التخاذل ، ورفض التغيير ، والعجز عن الاستفادة من معطيات الطبيعة ، وما وهبنا الله من نعم ، فبقينا عاجزين متخلفين عن الركب نرفض كل أسباب الحياة ، وكأن المكان الميت هنا هو الواقع العربي المستسلم للهزيمة والخاضع لها ، الذي أدّى بالتالي إلى تشرّد الفلسطيني وضياع أرضه وقبوله بالأمر الواقع ، وهذا يظهر حين يقول السارد في حديثه عن رغبته في رؤية الأرض .

كان بودّي أن أرى الأرض . . . الأرض فقط . . . الأرض الخضراء . . . وفيها عصافير . . . وأشجار ، وفيها غزلان وأرانب برية مراوغة ، فيها ذئاب . . . أفاع . . . ثعالب . . . وفيها بعض الفهود وبعض النمور ، ضباع . . . أموات ينخرهم السلّ ، ويواصلون حياتهم . . . فيها قتلة ، وفيها ثريبان ، ولكن . . . لا يهم أريد أن أرى الأرض فهي جميلة[2] .

---

(١) دملخي ، الألوان نظرياً وعمليّاً ، ص٧١ .

(٢) براري الحمّى ، ص٤٠ .

فإذا كانت أرضنا بكل هذه التناقضات فلا ضير إذن إذا أصيب ساكنوها بهذه الحالة من الهذيان والتشظي وفقدان الذات ، وكأن نصر الله هنا يكمل الصورة التي بداها غسان ، وينهي بفكرة أساسيّة ، ومحوريّة مفادها : الوطن البديل هو صحراء وجهنّم قاتلة ، ومقبرة جماعية ، إنّه المكان واللامكان في آن معاً ، الوجود واللاوجود فـ

منذ خطوت فوق أرض جدّة . . أدركت كلّ شيء . . لا مكان هنا للحلم . . لا مكان هنا للواقع ، . . لا مكان هنا لغير الحمّى ، والحمّى تحصد الروح . . تسكن الشجرة المتيبّسة . . وحقول الذرة . . تسكن الماء وتسكن الهواء ، والحمّى هنا : الغياب . . وليست الناموسة ، أتدري القنفذة ليست القضيّة . . قد تكون في أكثر المدن بريقاً في هذه الصحراء . . ولكن لا شيء سيتغيّر . . قد تكون في مدينة أخرى سكنتها ، أو مدينة أخرى لم ترها بعد ، كأنّه زمن الحمّى ، وهذه طعنة الغياب . . تكتشف أنّك على حافّة العالم تنتبذ الوحشة ، وتأنس الذئب وبنات آوى[(١)] .

فسياسة الصحراء تقوم على التغييب ، وإلغاء الآخر وتدميره نفسيّاً ، إضافة إلى أنّها تحقّق ذلك الانقطاع الجغرافي الذي يسبّب الرهبة والخوف .

ومن العناصر المهمّة في الصورة الوصفية الضوء والإنارة ، والمعروف أن الضوء نوعان : طبيعي واصطناعي ، لذا إذا أراد الواصف أن يقدّم رؤيته للموصوف ، لا بدّ من توفّر إضاءة كافية تساعد الواصف على نقل جزيئات الموصوف وملامحه بشكل مفصّل ودقيق .

ولكننا قد لا نلمح هذه الحاجة عند (إبراهيم نصر الله) ، فالمكان صحراء لا حدود لها ، يستوي فيها الليل بالنهار لأنها في حكم الميت ؛ لذا نراه يركّز على وصف الليل في غير مقطع دون أن يركّز على موضوع الإنارة «الليل ، شوارع ،

---

(١) براري الحمّى ، ص١٣٨ .

وجوه ، ماعز ورعاة ، أفاع تزحف باحثة عن نسمة رطبة ، وأضواء لم تشعل بعد ، حكايات لم تُقل ، قامات ارتدت ظلالها ، ونجوم تستطيع أن تعدّها الآن بسهولة من خلال سقف الغرفة ، من خلال هذا الدوران الشاحب»[1] .

نراه يصف بدقّة مع أن الوصف يتناسب طردًا مع شدّة الضوء وضعفه ، حيث ضعفه ، ولا سيما في الليل لا يساعد على نجاح عملية الوصف ، كذلك شدّته في النهار تبهر عين الواصف ، وبالتالي لا يستطيع أن يصف بالدّقة المطلوبة ومع أنه في النهار ويشتكي من الشمس اللاهبة التي تفقده الإحساس بالحياة ، فجمرها يساوي الجمر الذي يشتد في رأسه ، إلاّ أن القدرة على الوصف لا تتأثر فيقول : «مكان ضحكته مبكية ، شمسه صقر يقلب الأرض بعينيه الحادتين بحثًا عن طريدة يلتهمها ، مكان يطوّق ساكنيه بأشجار الدوم البريّة والشوك والصبّار والغربان والعقارب والقرود»[2] أمّا الطريق فتسير عليها الشاحنات المحمّلة بالسلّ والدقيق ، بفقر الدم وبقايا الصحف التي مر على صدورها أكثر من شهر[3] ، وسحابة الغبار هي الوحيدة التي تنبئ عن وصول سيارة في هذه البراري .

إذن القول بأن الرؤية كانت متساوية في حضور الضوء وانعدامه قد تكون مقبولة إذا أدركنا أنّ انعدام الضوء قد يعني حالة من اللاوجود ، وإذا عدنا كذلك بالذاكرة إلى حديثنا عن الوصف الذي يغلب عليه الجانب النفسي ، فالروح هي التي ترى وهي التي تصف ، وهي التي جعلت هذا المكان معادلاً موضوعيًا للموت ، لكن هذا لا ينفي أن هذا المكان صحراوي ، معنى ذلك أنه يتميّز بدرجات حرارته المرتفعة جدًا ، وقد يكون استخدام الصحراء والحرارة لوصف الحمّى هنا مقصوداً ، ليقول شيئاً مهماً ، هو أنّ الحمّى مرادفة للصحراء والعكس

---

(١) براري الحمّى ، ص٣٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص٥٩ .

صحيح ؛ لذا نجد السارد يذكر هذه الصفة ويركز عليها على مدار سرده للأحداث ، من ذلك :

«درجت الشمس في الطريق كتلة من الجمر»[١]

«النيران تفترش الظلال وشوارع الفوضى»[٢]

«والشمس ستترك أيلول في الأرض حجرًا لا ينطفئ إلا بحلول منتصف الليل»[٣] .

فهل يمكن لهذه الحرارة الشديدة إلا أن تؤثّر في قاطنيها ، خاصة إن لم يكونوا معتادين عليها؟ بالتأكيد لا ، لذلك نرى السارد يشعر بأنه مستهدف منها فهو حين يصفها يشعرنا أنها تنقضّ عليه ، كما يفعل الصقر بفريسته ، فقد «ارتفعت الشمس . . . كانت أشبه بصقر يقلّب الأرض بعينيه الحادتين ، وكنت الكائن الوحيد الذي يملأ الشوارع بشتاته»[٤] .

إن هذا الأثر الطبيعي (الحرارة) زاد من علاقة العداء التي يكنّها السارد لهذا المكان ، ومن كرهه له ، فتأثيرها كبير على كل مظاهر الحياة في هذه المنطقة ، فهي تؤدّي إلى الجفاف ، والجفاف يؤدي إلى الجوع ، والجوع يؤدّي إلى الموت : موت المكان ، وموت الإنسان ، وموت الطبيعة ، وموت الحياة ، فـ«هذا الجفاف الحارق لا يترك كائنًا حيًّا أو جمادًا إلا ويلقي عليه بظله»[٥] .

ويقول «لم يكن ثمّة ما يؤكل في هذا البرّ الواسع غير الذرة ، ولم يكن في الجبال غير الحجارة ، لم يكن في البرّ غير الشوك»[٦] ؛ لذا من الطبيعي أن نجد

---

(١) براري الحمّى ، ص٨٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص٢٣ .

(٥) المرجع السابق ، ص١١٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص٧٦ .

الناس فقراء ، يعيشون حياة بدائية ، لا يعرف أهلها سوى الرعي ، فهو المصدر الوحيد لحياتهم «سبت شمران القرية التي ينطلق أبناؤها في الشعاب القاسية حاملين ضمورهم ، يبعثرون الظهيرة ، باحثين عن طعام لمواشيهم»[1] .

كما أنّ الناس تسيطر عليهم الحمّى ، فالشخصيات بين طعنة الحمّى وهوّة الهذيان[2] ، فكيف ستشعر بالزمن وبالحياة؟ كما أنه عاد ليؤكّد «نحن هنا غير موجودين»[3] ، فإذا كان الناس غير موجودين ، أو يستوي وجودهم وعدمه ، فكيف سيشعرون بالحياة والزمن؟ إذ لا قمر يزور سبت شمران ، ولا القنفذة ولا ثريبان ، وقد يكون في هذا إشارة ، فسماؤه لا يعرفها سوى صقور وخفافيش ، وشمس لاهبة تكوي الرأس ، وتلهب الرمال ، وأرضها نمل أبيض يجتاحُ الطاولة وذئاب وثعالب وضباع وأفاع[4] ، وكأنه لا يعيش على الأرض التي نعرفها ، ونحن لا نعرف إن كان هناكً مستويات للإضاءة في الكواكب خارج الأرض تشبه ما هو عليها حتى نحكم ، لقد كان السارد يشعر بأنه في حرب مع الأرض «الأرض ما زالت تصرّ على أن تكون تحت قدميك ، وهي اليوم الأفق الوحيد الذي يطوّقك بأشجار الدوم البرية والشوك والصبّار ، والغربان والعقارب والقرود ، هي تسكنك الآن فلا تستطيع أن تخلعها ، هي حرب طويلة غير معلنة بينك وبينها ، أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة ، أنت الآن لن تستطيع ، لن تستطيع وحدك»[5] .

لاحظنا من خلال الأوصاف السابقة أنّ إبراهيم نصر الله يقدّم صوراً جزئية دالة على الفضاء ، من هنا تكمن أهميّتها وقيمتها ، فهي عبارة عن صور مجزّأة ،

---

(١) براري الحمّى ، ص٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٣٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص٤٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص٤٢ .

في كلّ منها دلالة موحية للمكان ، فالأحداث هنا تدور في مستويين اثنين «مستوى عالم الواقع أو عالم الوقائع والأحداث ، وهو يخصّ المدلول ، ومستوى عالم المتخيّل ، وهو الذي تحكي عنه الوقائع ، إنّه عالم القصّ وهو يخصّ الدال»(١) فإذا كان الحديث عن المكان (الفضاء الروائي ، سبت شمران وما حولها ، والحيّز المكاني ، كلّ ما تعلّق بالشخصيّة من موجودات) ، فإنّنا نجد وعلى هذين المستويين أنّ بناء الحيز المكاني في الرواية يتمّ ليولّد لنا شبكة من الإيحاءات التي يشكّلها الوصف الذاتي حتى ليلتبس الأمر بين ما هو حقيقي وبين الوهم الذي ولدّته حالة الحمّى التي يحياها ، ومن كلّ ما سبق نرى إبراهيم نصر الله وهو يوظّف المكان لا يقوم بذلك بشكل عفويّ ، فالمكان من وجهة نظره ليس مجرّد إطار للأحداث أو الشخصيات ، وإنّما عنصر فاعل في الأحداث وفي الشخصيات ولذلك جاء بناؤه في هذه الرواية كجزء لا يتجزّأ من الشخصيّة المحورية ، فكان كلّ ما في النّص من بناء للأمكنة سواء المفتوحة كالصحراء ، أم المغلقة (الغرفة ، الاستراحة ، المدرسة) مكرّساً للنقطة المحورية التي يسعى إبراهيم نصر الله لإيصالها ، وهي علاقة التنافر والاختلاف والصراع التي يحياها البطل ، الفلسطيني في شتاته ، صراعه مع المكان الذي أصبح غير موجود والوطن الذي ضاع وكأنّنا أمام ثنائية مكانية : الوطن في مقابل المنفى ، الكروم في مقابل الصحراء ، وصراعه مع العربي الذي تخلّى عنه وتركه عرضة لمصيره ، والأمرّ قيامه باستغلاله كما فعل العم سعود ، وصراعه مع السلطة الممثلة برجال الشرطة الذين تحالفوا مع قوى المال ليشكّلوا حلف المال والسلطة .

ولعلّ أهمّية (براري الحمّى) تعود إلى أنّها حالة وصفيّة مكثّفة تعطينا مدخلاً مفتاحيّاً لعالم نصر الله الوصفي ، معتمداً على الوصف الذاتي النفسي ، مستخدماً أسلوب الوصف الانتقائي في وصف الفضاء الروائي والحيز المكاني ، فهو لم يترك صغيرة ولا كبيرة في المكان إلا واستخدمها .

---

(١) يمنى العيد ، في معرفة النصّ ، ص٢٠٠ .

في النهاية لا يسعنا إلا أن نتساءل : لماذا بدأ إبراهيم نصر الله مشروعه الروائي وتجربته الأولى في الصحراء؟ لماذا جعلها بهذه القسوة وصوّرها بهذه الصورة؟ هل هي المصادفة وأنّه أراد أن يشركنا في تجربة عاشها بنفسه أثناء عمله في سبت شمران والقنفذة؟ أو أنّه كان يضع الأرضية لملهاته الفلسطينية؟ هل المقصود أنّ فلسطين هي الوطن وأي بديل عنها مهما كان هو الصحراء بالصورة التي قدّمها؟ أو أنّه كان يتسلّم الراية من غسان كنفاني ليكمل الإرث الفلسطيني؟!

وفي الإجابة عن هذه التساؤلات نقول : نشعر أنّ هناك ربطاً ما بينها وبين أعماله اللاحقة ، فبالرغم من أنّها العمل الأوّل ولا ترتبط بالملهاة إلا أنّها فعليّاً جزء منها .

ب. المسح التتابعي أو الصورة البانوراميّة: المخيّمات الفلسطينيّة، واستراحة الجسر

وإذا كانت الصورة الوصفيّة هي التي سيطرت على أوّل أعمال إبراهيم نصر الله ، فإنّ التقنية الثانية من تقنيات الوصف التي استخدمها بشكل ظاهر في رواياته هي تقنيّة المسح التتابعي أو الصورة البانوراميّة ، وتقوم وجهة نظر الواصف فيها على تتبّع حركة الشخصيّات الواحدة تلو الأخرى ، حيث ينتقل من شخصيّة إلى أخرى ، ومن مشهد إلى آخر ، محاولاً جمع كلّ ما يراه في مشهد واحد ليوصل المشهد الموصوف ، حيث تبدو حركة «وجهة نظر المؤلّف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدّم مسحاً تتابعيّاً لمشهد معيّن»(١) ، وهذا ما يُطلق عليه النقّاد اسم (الصورة الفيلميّة ، البانوراميّة) ، وهي «مصطلح جمالي معروف في فن السينما يحدّد مجمل العمليّات التقنية التي تتحكّم بخلق المشهد الحيّ المتحرّك ، وذلك بتضافر

---

(١) أوسبنكسي ، بوريس ، وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان ، تر : سعيد الغانمي ، فصول . مج١٥ ، ع ٤ ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص٢٥٨ .

مجموعة مواهب لا تقلّ إحداها عن الأخرى، كالتصوير والإضاءة واختيار اللقطات وإخراجها»[1]، وتختلف زاوية الرؤيا للواصف، فإمّا أن تكون الصورة ثابتة (مسجّلة بكاميرا ثابتة)، بينما الشخصيّات تتحرّك، وإمّا أن تكون الصورة متحرّكة (مسجّلة بكاميرا متحرّكة)، ويصبح في وسع الكاميرا الذهاب من مجموع إلى آخر، وهذه الصورة هي الأهمّ، لأنّ الحركة تعني الانتقال في المكان، وهي زوايا النظر التي تحدّثنا عنها عند الحديث عن مبدأي الثبات والحركة.

وقد استفاد نصر الله من فهمه العميق لتقنيات السينما في تقديمه لتقنية المسح التتابعي أو الصورة البانوراميّة، التي تقوم على المسح التتابعي البانورامي، أو ما يُعرف بالصورة الفيلميّة من خلال تقديم عدّة لقطات، واللقطة هي «تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع»[2]، حيث ينتقل الواصف من الجزء إلى الكلّ، وقد أراد من هذه الصور أن تصل إلى العمق، عمق المأساة والمعاناة التي قابلت الفلسطيني في الشتات.

وإذا تساءلنا كيف وظّف نصر الله الصورة الفيلميّة في خدمة المكان؟ وما هي طبيعة هذا الوصف؟ أو كيف تمّ تقديم المكان وصفيّاً؟

نجد أن السارد/ الواصف في هذا النمط من الوصف يتداخل في عمليّة الوصف وفق آلية الاشتمال والتضمّن أو التداخل بين مكوّنات الفضاء الواحد، والسارد/ الواصف وفق هذه الآليّة يقوم بعمليّة زجّ للكتل الكبيرة فالصغيرة.. وهكذا، وتبدأ العمليّة الوصفيّة بالاشتغال بدءاً من الفضاء العامّ ثمّ الأجزاء والأقسام: الحيّز المكاني، وأهمّ فضاء تمّ وصفه بهذه الآليّة: المخيّمات الفلسطينيّة. والمخيم مكان مهم في عالم نصر الله الروائي، وهو هويّة الفلسطيني

---

(١) إبراهيم، علي نجيب، جماليات الرواية، ص٢٧٠.

(٢) دولوز، جيل (١٩٩٧)، الصورة والحركة، أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ص٣١.

التشتتيّة في كلّ مكان ذهب إليه ، وقد اقترن بهذا الفضاء الوجوديّ لكيانه المبعثر والمقتلع ، فهو ارتبط بالفلسطيني بحكم تشرّده ، كما أنّه يختصر الحكاية ، ويختزل القضية في عنوانه واسمه ، يختصر الهجرة واللوعة . والمخيم هذا المكان الآني ، الانتقالي ، اللامتناهي في أزمة الفلسطيني المكانية يُعرض في الرواية بوصفه ظاهرة وبوصفه هوية ومنفىً يسرد تاريخ الشعب الفلسطيني وهمومه ومعاناته وانشغالاته ، وقد كان المحطّة التي استقرّ فيها قطار الهجرة القسرية في فلسطين أولاً ثم في دول الجوار لا سيّما الأردن ولبنان وسوريا ، سكنه اللاجئ في البداية وكلّ أمله أن يعود إلى وطنه يومًا ، وتلتقي هذه الرؤية مع رؤية سامي عطفة في حديثه عن سداسية الأيّام الستة «فقد خرج جيل النزوح من الأرض تاركًا وراءه كل شيء : مدنه وقراه . . . لكنه حمل معه أشياء ثمينة : ماضيه وذكرياته ، . . . شيء آخر ثمين وعزيز حمله هذا الجيل في قلبه عند خروجه ، وهو حلم العودة . . . . فهذا الشعب لم يأتِ ليستقر ، ولا ليبحث عن الرفاهية ، بل إنّ هذا الواقع ، وهذا الحاضر وهذه الخيام ، لا أهميّة لها إلا بقدر ما تبقي على صلته بماضيه وأحزانه وآماله ، . . . »[1] .

والمخيّم يشكّل ظاهرة مكانية ارتبطت بوجود الفلسطيني وقضيته ، وهو يحمل معاني متناقضة في داخله ، فهو من ناحية يرمز إلى التعلّق بالوطن ، وفي الوقت نفسه هو عنوان اليأس وخيبة الأمل ، مليء بالثورة والعنفوان ، لكنه يحمل معه معاني الموت والدمار والخراب ، يُعنى بالقيم الوطنية والأخلاقية ، ولكنه أحيانًا يشير إلى انعدام القيم .

وإبراهيم نصر الله في رواياته يأخذنا في رحيل إلى الذاكرة الأخرى ، ذاكرة الفلسطيني بعد النكبة ، راصدًا وموثّقًا جزءًا هامًا من طبيعة المخيم الفلسطيني وحياته ، بصفته روائيًا مهتمًا بقضيته الوطنية من ناحية ، وشاهدًا على العصر

---

(١) عطفة ، سامي (١٩٧٠) ، العذاب والأمل في سداسية الأيام الستة ، مجلة الآداب ، ع١١ ، السنة ١٨ ، ص٢٥ .

من ناحية أخرى ، فقد عاش حياة المخيمات ورأى بعينه ؛ لذا ليس غريبًا أن يشكّل فضاء المخيم بكل ما فيه جانبًا من فضائه الروائي ، وهو يطلعنا من خلال رؤيته المسحية الشاملة على المراحل التي تمّ فيها بناء المخيّم ، بيوتًا وأزقّة ، مقاهي وقباء . . .

فقد اهتم إبراهيم نصر الله بإظهار الامتداد الجغرافي للمخيّم ، والظواهر المادية المكوّنة لهذا الوجود ، أي مبتدئاً من الفضاء الروائي المخيّم منتقلاً إلى الحيّز المكاني ، البيوت والأزقّة والشوارع والسوق والمدرسة . . . . ؛ فنرى الخيام أوّلاً ثم كلّ ما جاء بعدها ، بصفته مكاناً رمزاً ، رمزاً للتشرّد والشتات مبتدئاً من كونه مكاناً مقفراً لا حياة فيه ، مروراً بمراحل تطوّره وبنائه :

«مخيم الوحدات
الشتاء الأول لا يُنسى . . .
وكأنه شتاء العالم الأول
معلّبات الإسمنت تنتشر على مسافات لا يحدّها نظر ، ولا يدركها خيال . . . لعبة التكرار في الغرف الصغيرة . . . في المساحات الضيقة ، الأرض الطينية التي ستتعب الأقدام طويلاً قبل أن تشقّ دروبها فيها ، الأرض جرداء ، سوى تلك الأشجار المتناثرة حول مستشفى «الأشرفية» ، رماديًا ينتشر الصباح بين الغرف ، ضباب كثيف يلفّ المدى»(١) .

يصف إبراهيم نصر الله الظواهر الماديّة التي تشكّل أبعاد المخيّم ومرتكزاته : البيوت ، الأزقّة ، المقاهي ، الملاجئ . . . مع ملاحظة أنّه في وصفه للمخيّم يزاوج بين المباشرة في طرح بعض الأمكنة ، والرمزيّة في أماكن أخرى متتبّعاً خطوط المخيّم وتفاصيله في ذاكرة حيّة تروي تفاصيل المكان في أزمنة متعاقبة خلال عشرين عاماً ، وأهمّ هذه الظواهر :

---

(١) طيور الحذر ، ص٨٠ .

١- البيوت:

إذا كان المخيّم هو الفضاء العام الذي تجري فيه أحداث الروايات، فإنّ البيت هو الحيّز المكاني الأوّل الذي سنبحث عن أوصافه، فهو يشغل حيّزاً مهماً في حياة الإنسان ابتداءً من كونه الملجأ الذي يأوي إليه للاستراحة من عناء العمل ومشقّاته، وهو في الغالب مصدر الراحة والأمان والطمأنينة التي يسعى إليها كلّ شخص، كما أنّه يساهم في تكوين شخصيّته وتشكيلها، وذلك تبعاً للرفاهية . . . . فالبيت ذلك المكان الأليف حسب تقسيمات باشلار «واحد من أهمّ العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانيّة، . . . وفي حياة الإنسان ينحّي البيت عوامل المفاجأة، ويخلق استمراريّة، ولهذا بدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً»[١] وفي رواياته يولي إبراهيم نصر الله البيت أهميّة ظاهرة تتراوح بين الإمعان في التفصيل والإشارات السريعة .

والبيوت حيّز مكاني في فضاء المخيّم الرحب، وقد مرّ بناؤها بمراحل، متدرّجة من الخيام، إلى البيوت الطينية فالإسمنتية، وكلّ من هذه المراحل يشكّل جزءاً من نظرة الفلسطيني لتاريخه وواقعه، وعلاقته بقضيته، وقد أظهر لنا نصر الله هذه المراحل في رواية (طيور الحذر)، منذ لحظات الوصول الأولى، فقد «تدفقوا من كل الجهات، تداخلوا في غرف تتفاوت في أحجامها، تبعًا لعدد أفراد الأسرة، ولكنها ضيّقة دائمًا، رقيقة الجدران، حتّى إن المثل المعروف (الزعلان يضرب رأسه بالحيط) اختفى، رأس واحد يمكن أن يودي بغرفة»[٢]، والمخيّم بصفته مكاناً يرتبط بحالة مؤقتة، هكذا يُقترض أن يكون، ولكنه أصبح مكانًا دائمًا لسكن الفلسطيني بفعل الهزائم المتكرّرة، فكان لا بدّ من تحسين الأوضاع فيه، خاصة في ظلّ قرار بعض الدول العربية بتوطين الفلسطينيين،

---

(١) باشلار، جماليات المكان، ص٣٨ .

(٢) طيور الحذر، ص٨٠ .

وصهرهم في مجتمعاتهم الجديدة ، فبدأت بذلك مرحلة ثانية للبيوت تجعلها أكثر قابلية للحياة

> وارتفعت الأسوار أكثر ، ارتفعت غرف جديدة ما يشبه المطابخ ، ارتفعت حمامات من طوب ، استبدلت براميلها الكبيرة بحفر ، حفر تتصل والحمامات بأنابيب إسمنتية ، وارتفعت الغرف القديمة حين أعلوا جدرانها بصفّين من الطوب ، أو ثلاثة ، وانتقل السقف معها ، ثمّة كميات أكبر من الهواء الآن في الداخل وعزلة أكثر حيث النوافذ ترتفع عن عيون المارّة ، وتمتد سطوح جديدة من الإسمنت قويّة ، غير عابئة بحرّ الصيف ، أو ارتطام حبّات المطر الثقيلة بها ، وفي الأزقة انتشر خوف ، وازدادت حدّة السمع لدى الحيطان . وأن تتحدّث في أي شيء فهو سياسة ، وأن يكون لك أحد في السجن ، فهذا سياسة[١] .

ولعلّ وصف ارتفاع الأسوار بحدّ ذاته يحمل إشارة إلى تحوّل المنفى إلى حالة دائمة ، ومثله وصف ارتفاع جدران البيوت لتُغلَق على الفلسطينيين داخل منفاهم ، وتعزلهم .

ومن خلال الأوصاف المتلاحقة نجد أنّ إبراهيم نصر الله لا يغفل التفصيلات ، فهو في مسحه التتابعي يعطي صورة خارجية بعين كاميرا أفقيّة ترصد كل التفاصيل مهما كانت بسيطة «خائفة تقدّمت نحو البيت ، ولم يكن الطريق ينتهي ، الطريق المؤدّي إلى بيت الست زينب ، إلى بابه الأزرق البحريّ ، والرقم الذي طبعته وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين على ارتفاع أقلّ من مترين»[٢] ، وأحياناً يأخذنا في تفصيلات المنزل ؛ ليظهر بعض الأبعاد الجمالية التي حاول الفلسطيني تجميلها من خلاله ، فقد

---

(١) طيور الحذر ، ص١٤٧ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص٦٠ .

أدارت المفتاح في قفل الغرفة ، دخلت ، العتمة سيّدة المكان ،
عرفت طريقها نحو مزلاج النافذة ، أدارته ، عمّ الضوء .
الصور في مكانها
الكتب ،
الجدران البيضاء
ربّما كانت الست زينب أوّل من دهن جدرانه بالأبيض في المخيّم ،
الأبيض العميق المطفأ ، وهناك فوق السرير كانت الشراشف بيضاء
تطلّ من تحتها مخدّتان بلون أبيض ، مطرّزة أطرافهما بزهور ورديّة
صغيرة متقنة ، لطالما أحبّت سلوى تلك الأزهار وتحدّثت عنها .
الأزهار التي حيكت برقّة لا توصف : تموّجات لونها ، الخطوط
الدقيقة ، المساحة الصغيرة التي تحتلها بهدوء[1] .

صحيح أن الحكومات العربية سمحت للفلسطينيين ببناء البيوت في المخيمات ، لكنها فعلت ذلك لتضمن صمتهم ، لينسوا قضيّتهم ، فالتوطين جزء من المؤامرة على الحقّ الفلسطيني ، والفلسطيني نفسه ساعد على ذلك ، فقد اكتفى بالفتات ، وأصبح يشعر بأن هذا المكان بات حقًا له ، وفيه تعويض بسيط عن بلاده ، فَلِمَ يتنازل عنه؟ إنه يستميت في الدفاع عنه ، وقد يكون عنده أغلى من أبنائه

ولم أقل لها إنّ (خمَّ) الحمام الذي كان يطلّ على العالم من فوق
السطح أصبح ركامًا . . . لأنّني أعرف أنها ستبكي عندها على
البيت أكثر مما كانت ستبكي لو قتل اثنان منا دفعة واحدة .
: هذا البيت بنيته من تحت أسنانكم
لم نفهم ذلك حتى ونحن جائعين(*)

---

(١) المرجع السابق ، ص١٦٤ ، ١٦٥ .

(*) هكذا وردت في النص .

ومرة قالت : هذه الطوبة ربّما تكون رغيفًا ، وهذه ربّما تكون كيلو بندورة ، وهذه ربّما تكون تفاحة بكيتم عليها . كل هذا استللته من تحت أسنانكم ، وقالت : أن تنام جائعًا . . أفضل من أن تنام بلا سقف[1] .

ومن مستلزمات المنزل وأساساته الجدار وهو جزء مهمّ من معمار البيت ، ويحمل دلالة مكانيّة أساسيّة في تشكيل المكان الروائي ، وهي دلالة موحية ، تشعّ بإشارات نفسيّة وفكريّة متنوّعة ، فقد «كانت الوظيفة الأساسيّة الدائمة للجدار هي الحماية والاحتماء ، لكن الإنسان لم يترك جداره الأملس بحجارته الصمّاء خالياً ، وأجرد كالجلمود ، وإنّما حاول ، أن يضع عليه من روحه ، حسّاً جماليّاً»[1] .

ونصر الله يبدي اهتماماً واضحاً بالجدار ، ويستحضره في العديد من رواياته محمّلاً إيّاه دلالات وإيحاءات معبّرة عن الشخصيّات والحدث ، نستدلّ عليها من أوصافه ، فنراه أحياناً رمزاً للقمع السياسي الذي يعاني منه الفلسطيني في الشتات ، فالحيطان لها آذان ، فكانت السبب في دخول الأستاذ خالد ووالد الصغير إلى المعتقل «من يقدر على الحكومة؟! من يعصي أوامرها؟ أشجع الشجعان لا يستطيع سماع صوت جمال عبد الناصر إلا تحت اللحاف ، قابضاً على المذياع كما لو أنّه جمرة . . من يستطيع أن يتكلّم في السياسة؟ أوليس للحيطان آذان تسمع بها وتراقب؟»[2] .

«واختفى الأستاذ خالد . كما اختفى أبوه . . . . هل يكون الحائط بلّغ عنه ، هو الذي وقف وسط الصفّ ورمى العصا بعيداً؟

هو الذي قال : افهموا جيّداً : للإنسان بيت واحد هو بيته . . ووطن واحد

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٩٥ .

(٢) عبد الملك ، بدر (١٩٩٧) : الإنسان والجدار ، ط١ ، دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ، ص٩٧ .

(٣) طيور الحذر ، ص١٦٥ .

هو وطنه . . ورسم خارطة فلسطين كما لم يرسمها معلّم من قبل على سبورة . . وحين لم تتسع السبورة واصل الرسم على الحائط وبالطباشير الحمراء . وقال : انظروا كم هي طويلة وجميلة ، واعتذر لكلّ من ضربهم»[١] . ممّا جعل الصغير ينهار ويحمل الفأس ليهدم الحائط «أين أذنك أيّها الحائط؟ سأل الصغير . وهوى بالشاكوش على الطوب . فتناثر . .

– أين أذنك أيّها الحائط؟ وهوى بالشاكوش عليه . . فتناثر . . أين أذنك أيّها الحائط؟ . . . »[٢]

إنّها دعوة للتمرّد وإظهار أصواتنا عالياً ، علينا ألا نخاف ، بل أن نقاوم ، وأن نعلي صوتنا ، ليسمعه الجميع «مريم التي قالت : الشيء الذي علينا أن نفعله هو أن نعلّي صوتنا ، لا أن نخفضه ، الحيطان تسمع صمتنا ، ولا تسمع كلامنا»[٣] .

أمّا حائط منزل الست زينب ، فقد رمز للشتات والتشرّد ، فقد رفضت تعليق صورها على أي حائط هنا في المنفى ، لأنّ هذا المكان ليس لها «ودخلت أمامها الغرفة . ورأيت اللوحات والصور هنالك أسفل الجدار .

– يا سلوى ، لهذه اللوحات والصور جدارٌ ليس هنا»[٤] .

الجدار هناك في فلسطين ، أمّا أي جدار خارجها فهو عبارة عن سجن ، سور يُحاط به الفلسطيني ويمنعه من المغادرة أو التطوّر ، هو نوع من العزلة تمنع من وصوله إلى بلاده ؛ ولذا فإنّ رسالة نصر الله واضحة مفادها : لا تقبل بهذا الفتات الذي يقدّم لك فلا شيء يعوّض فلسطين ، وهذا يظهر في أكثر من موقف على لسان أبطاله ، فمريم ترفض السكن في بيوت المخيّم وعاشت في الخيمة «الخيمة التي أصبح لها الآن معنى أكبر ، الخيمة التي يمكن أن تصدّق ،

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٣٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٧٥ .

(٣) المرجع السابق ، ١٧٤ .

(٤) زيتون الشوارع ، ص٦٢ .

وأن تصدّق ، وأن يأوي إليها كثيرون كانوا يرون فيها قلّة عقل . الخيمة العنوان ، التي ستتسع . . . مريم التي اتّسعت عيناها ، ظلّت ترى كلّ يوم أكثر ، كأنّ بيوت المخيّم كانت القاع وخيمتها القمّة»[1] ، من المقبوس السابق نجد أنّ الرفض للاستيطان الفلسطيني في أي بقعة غير وطنه ، هو ما يسعى إليه إبراهيم نصر الله ؛ لذا نراه يؤكّد على أهمّية بقائهم في المخيّم ، فقد رفضت سلوى في (زيتون الشوارع) مغادرة المخيّم لكنّها أُجبرت «قلت له : لو بقينا في المخيّم لما تجرأ حضرته إلى هذا الحدّ ، في المخيّم يمكن أن تذبح بسهولة ، لكن ، من الصعب أن تغتصب»[2] .

جدار آخر لعب دوراً مهماً عند إبراهيم نصر الله ذلك الذي أصابته العفونة في رواية (زيتون الشوارع) ، فعمّ سلوى كان قد أعدّ غرفة فخمة ، فرشها بأرقى أنواع الأثاث لتناسب –حضرته ، حين يأتي ليشبع رغبته من سلوى ويغتصبها «طويلاً فكّر ، قبل أن يصل إلى لون الجدران ، لون الستائر ، لون الأغطية ، شراشف السرير ، المخدّات ، السجّاد . ولأشهر ظلّ يراقب التلفزيون دون توقّف ، ويجمع الصور . . . . ولم تكن الغرفة غرفة ، كانت شبه صالة كبيرة ، تضمّ سريراً فسيحاً كنصف ملعب ، وثلاثة مقاعد مذهّبة ، ذات أرضيّات حمراء ، أوسطها كان الأكبر ، ومن السقف تتدلّى ثريا من تلك التي لا نراها سوى في الأفلام ؛ ولم أفهم الأمر في البداية»[3] .

فمن خلال الأوصاف السابقة نجد أنّ نصر الله قدّم وصفاً تفصيليّاً لـ(ساحة الجريمة) التي تنتهك فيها سلوى ، ويُقضى فيها على براءتها ، فقد وصف : الأثاث ، والألوان ، والمساحة ، والحجم . . . ليساعد بعد ذلك على إظهار دور الجدار ، هذا الجدار الذي ثار لسلوى بمساعدة الثلج الذي أشاع البرودة في

---

(١) طيور الحذر ، ص١٦٩ ، ١٧٠ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص٢٠٠ .

(٣) المرجع السابق ، ٩٧ .

هذه الغرفة فقط ، وترك باقي المنزل ، لقد أصيب بالعفونة ، ولم تنجح كلّ المحاولات التي قام بها العمّ لإزالتها «كان خوف عمّي يزداد . أدركت ذلك . خوفه ألا يجد حلاً لمشكلة العفن التي انتشرت على نحو سرطاني فوق جدران الغرفة . . . ويصرخ : ثمّ هذا الثلج ، هذا الكلب الأسود! الذي يلوّث الجدران بالعفن ، العفن الذي لا يزول إلا ليطلّ ثانية من جديد ، العفن الذي يتصاعد من تحت الدّهان كفقاعات الهواء كلّما حاولت إخفاءه»[١] ، لقد قامت الطبيعة بما لم يستطع الخوف الذي ملأ قلوب الناس وسكنها طوال الوقت أن يقوم به ، كان الناس على علم بأن (حضرته) يأتي لينتهك سلوى ويغتصبها ولكّنهم لم يجرؤوا على فعل شيء ، كان يأتي في الليل ، لكّنه أصبح يأتي في وضح النهار ، ولا يتكلّم أحد ، وعمّها الذي كان يغتصبها قبله ، كان يقدّمها له ولغيره ، دون أن يكون عنده أيّ شعور بالذنب ، وهذا التكثيف لحالة الاغتصاب يجعلنا نرى سلوى رمزاً لفلسطين ، التي تمّ اغتصابها وسرقتها والمتاجرة بها وبقضيتها من الجميع ، حتّى من بعض أبنائها الذين خانوها وقبضوا ثمن خيانتها ثمناً بخساً ، و ، حضرته ، الزعامات العربية التي تاجرت بالقضيّة الفلسطينية وقبضت الثمن ، في الخفاء في البداية ، وفي العلن بعد ذلك ، الكلّ هكذا يتاجر بالقضية ليقبض الثمن «ولم تكن فلسطين قد تحوّلت إلى قطعة لحم يلوكها كلّ من له أسنان»[٢] ؛ لذا نجد الجدار الذي تعفّن ولم تفلح معه كلّ محاولات الإصلاح يقوم برفض اغتصاب سلوى وهو الدور الذي يجب على الجميع القيام به ، أي الانتصار لفلسطين وقضيّتها العادلة فقد «أعطيت الإنسانيّة مدّة كافية لتثبت أنّ لها ضميراً في المسألة الفلسطينيّة ، لكنها للأسف أثبتت ، حتى اليوم ، أنّها بلا ضمير»[٣] ، إذا أدركنا ذلك نجد أن الجدار قد

---

(١) المرجع السابق ، ص١٨٧ ، ١٨٨ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٠٧ ، ١٠٨ .

يُصبح صدى لجدار الخزّان في رجال في الشمس ، ذلك الجدار الذي لم يسمع طرقاته أحد ، وبدل ذلك ، تاجر العرب بفلسطين وبقضيتها ليتقاسموا الغنيمة فيما بعد «وقلت له : يقال أن الأمريكان حسبوها . . فوجدوا أنّ القضاء علينا بواسطة الأيدي المحليّة ، أقلّ كلفة من إرسال المارينز بكثير . . وأنّ المعركة تكون أخويّة . . وأن بإمكاننا نحن دائماً أن نمسحها باللحية . . ونتصالح . . أي نتضامن . . وأن فرق العِمْلة ، فرق العمليّة . . يوزّع بالتساوي . . ولا يكون أحد قد حمل دمنا»[1] .

ومن مستلزمات البيت الأخرى النوافذ ، ونوافذ نصر الله لا تختلف عن جدرانه كثيراً إذ تحمل وظيفة دلالية هي الأخرى ؛ لذا لا يأتي وصفها عبثاً ، فهو في مسحه للمخيّم يسير على مبدأ الانتقاء الذي يساعده كثيراً في إلقاء الضوء على الأمور المهمّة فقط ، فقد ساعد وصف النافذة على إظهار الحالة النفسيّة للصغير بعد موت العمّة أمّ ثريا ، فكانت النافذة بأوصافها الرمز الذي استخدمه لموتها «نافذتها المغلقة . . نافذتها التي لم يعد ضوء قنديل الكاز ينفلت منها . نافذتها الحزينة . ظلّت لفترة طويلة محطّ أنظار الصغير . إحساس غريب كان يدفعه لأن يطرقها ، . . . تحسّس النافذة بخشبها . تحسّس البرد المعشّش في شقوقها ، تحسّس عتمة الداخل ، ولم تروه الإجابات»[2] ، لقد أسقط السارد/ الواصف إحساس الفتى الذي تعرّف إلى الموت للمرّة الأولى ، وذلك حين ماتت أمّ ثريّا ، فكان وصف النافذة سبيله إلى ذلك ، أمّا حين أرادت سلوى في رواية (زيتون الشوارع) أن تعلن رفضها لكلّ الكذب والزيف والتلفيق الذي رأته حين قرأت قصّتها ، فلم تجد غير النافذة لتتخلّص من الأوراق والكذب الموجود فيها « . . لكنّها خطت باتجاه النافذة . أشرعتها . اندفع غبار أسود مشيع

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص١٧١ .

(٢) براري الحمّى ، ص٢٨٩ .

باللهيب . . . . وفي أقل من لحظة نشرتها»[1] فإذا كانت سلوى ترمز إلى فلسطين ، كما ذكرنا قبل قليل ، فهي تحتاج إلى من يسرد قصّتها ؛ لذا تبحث عن كاتب يكتب قصّتها كما هي ، كما تراها ، وكما عاشتها ، فتجد الصحفيّ عبد الرحمن الذي يحاول تقصّي الحقيقية من وجهة نظره بسؤال جميع من كان لهم دور في حياة سلوى والنتيجة كما تراها «كلّه غلط في غلط . ينفضون أيديهم يحاولون الخروج من جرائمهم كالشعرة من العجين . . . تريد توخّي الدقّة! هذه حياة وليست حكاية . . . لقد منحتهم الحرية الكاملة في أن يكذبوا ، وأن يغسلوا أيديهم من كلّ ما حدث ، وأن يواصلوا اللعب بالكلمات المراوغة إيّاها التي طاردوني طويلاً ليحشوا فمي بها»[2] فالخطأ في حقّ فلسطين والافتراء عليها وهضم حقوقها لا بدّ من التخلّص منه ، وهذا ما فعلته سلوى حين ألقت الأوراق ، كانت النافذة وسيلتها التي من خلالها بعثرتها وتخلّصت منها «ركض للنافذة ، حدّق في الهوّة الشاحبة التي لم يكن قعرها سوى الشارع . كانت الأوراق محلّقة كما لو أنّها مثبتة بخيوط وهميّة ، محلّقة في سماء واطئة دخانيّة ، محلّقة في أصوات البشر المتقاطعة . محلّقة إلى تلك الدرجة التي اعتقد معها أنّها لن تلامس الأرض أبداً»[3] .

وفي مواضع أخرى يستفيض نصر الله في وصف الشبابيك بشكل مباشر

مضى في الشوارع . شغلته الشبابيك فجأة ، الشبابيك بارتفاعاتها في بيت أبي فؤاد ، بأنوارها التي يمكن أن يراها المرء من أي موقع في المخيّم ، بانخفاضاتها القريبة من الأرض في بيوت أخرى ، وكأنّها ستهبط بعد قليل إلى مستوى الأبواب . . شبابيك مغطّاة بقطع البلاستيك ، شبابيك تحميها عوارض متصالبة مثبتة

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥ ، ٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦ .

بالمسامير ، شبابيك لا يشتعل فيها ضوء . يسكنها أعمى ، وشبابيك تلوّح في الهواء ، تصطدم بالجدار مرّة وبحلقها مرّة فتصدر أصواتاً لم تعد مزعجة لأنّها معتادة ، شبابيك تشبه الفخاخ ، يمنع انطباقها ذلك العود الصغير المثبّت بعناية في حَلقها .

وشباك «حنّون» الذي عُلقت به أوان صفيحية مزروعة بالريحان والنعناع ، وداليتها التي تطلّ من فوق السور[1] .

وقد يكون السبب في ذلك أهميّة النافذة في الرمز للحريّة والتوق للخروج من المأساة التي يعيشها الفلسطيني ، خاصّة أنه ذكر الدالية ، العنصر الحاضر دوماً في أعمال نصر الله ، فكلّ فلسطيني لديه داليته ، سواءً أكانت مزروعة في بيته أم موجودة في ذاكرته ، فهي ما يذكّره دوماً بفلسطينه الضائعة والمغتصبة ، وعندما نتحدّث عن النوافذ فإنّها تقودنا إلى شرفات نصر الله التي سيأتي الحديث عنها لاحقاً .

٢ ـ الشوارع والأزقّة

وفي المسح التتابعيّ لفضاء المخيّم ، تنقلنا كاميرا الواصف إلى حيز مكانيّ آخر هو الشارع ، فالشارع واحد من الأماكن المهمّة في حياة المدينة والإنسان فهو «صحراء المدينة ، وجزؤها الزمني ، لامتداده طاقة على مدّ الخيال ، ولانعطافاته تحوّلات في الزمان والمكان ، لسعته رؤية ريفيّة مدنيّة ، ولضيقه رؤية المدن الصغيرة للوسطيّة ، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانيّة التنقّل ، وسعة الاطّلاع والتبدّل»[2] ، ونجد إبراهيم نصر الله يوظّف الشارع في عدد من رواياته ، فهناك شوارع المدينة ، وشوارع المخيّم ، وهو هنا يوظّف شوارع المخيّم لتظهر أو لتكمل صورة الشتات التي

---

(١) طيور الحذر ، ص١٤٤ .

(٢) النصير ، ياسين (١٩٨٠) ، الرواية والمكان ، ج١ ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص١١٥ .

بدأها مع البيوت ، فقد مرّت كذلك بطورين ، فالشوارع والأزقة جزء من جغرافية المخيم ، وهي الأماكن التي يمكن أن تترجم شيئًا من احتياجاتهم لكن الوضع في البداية كان مؤسفًا كما يذكر نصر الله في رواية (طيور الحذر) ، فلا شوارع ولا أزقّة يمكن أن يلعب فيها الأطفال «لا طفولة بلا أزقّة وشوارع ضيّقة ، ولم تكن هناك أزقّة أو شوارع ، البرّ هو المساحة الوحيدة الحاضرة أبدًا»[1] . لكن الوضع تغيّر قليلاً وأصبح هناك شوارع وأزقّة لكنها كانت تعاني الكثير «شوارع ضيقة بظلال نحيلة ، أزقّة طويلة تعبرها قنوات بطولها . مياه آسنة بروائح كريهة ترفّ حولها حشرات من أشكال مختلفة»[2] ، إذن لا مناص من وجود هذه الشوارع لكنها تشكو من أمرين الأول : الضيق الذي لا يسمح للناس بالمرور بسهولة وهذا أمر يكرّره في رواية (زيتون الشوارع) في أكثر من موضع «في المخيّم . . . كان الأمر أكثر تعقيداً : الحارات ، الشوارع الضيّقة ، الأزقّة ، الحفر أمام البوابات ، القنوات ، البيوت المتلاصقة ، السطوح الغامضة»[3] ، لكن الضيق والنحول لهذه الشوارع يهون أمام الأمر الثاني وهو الرائحة الكريهة ، فالمكان آسن قذر يفتقر لأدنى شروط الحياة الصحية ولكن الفلسطيني عاش فيه بالرغم منه ، وكان البديل الوحيد آنذاك لأرضه الخصبة الجميلة .

٣. المرافق العامة

ولا تغفل عدسة الواصف في هذا المسح الشامل المرافق العامّة التي تمثّل صراع البقاء ، وبؤس الحياة ، والافتقار للبنيّة الأساسيّة والتحتيّة ، فإذا كانت الشوارع والأزقّة ضرورية ومهمّة ، فإنها تعدّ مطلبًا كماليًا إزاء أشياء أكثر أهمية لحياة الإنسان كوجود دورات المياه والمرافق الأساسية ، لكنها لم تكن موجودة أو

---

(١) طيور الحذر ، ص٨١ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٣٠ .

(٣) زيتون الشوارع ، ص٦٩ .

متوافرة في البيوت، وكذلك صنابير المياه، وبات كل من يحتاج إلى قضاء حاجته يذهب إلى المرحاض العمومي، وهو يفتقر لأدنى متطلّبات الخصوصية فهو بلا أبواب «منتصبًا كان الحمام، في الفسحة الضيّقة، حمام ببابين غير موجودين، لكن الجدار ينعطف في زاويتين قائمتين ليستر ما في الحجرتين الصغيرتين كملاءة لا تكتمل استدارتها، ولم يكن هناك ضرورة لوجود الباب ما دام الناس يتنحنحون عند وصولهم»[1]، لكنّه مع ذلك كان وكر الملّذات، وبداية التفتّح على الحياة والجنس بالنسبة للفتيان في مرحلة المراهقة، مرحلة الإحساس بالجنس الآخر والرغبة في اكتشافه، «خالياً كان الحمام بجناحيه عندما وصلوا، دخل خليل، ودخلت سميرة وراءه دون أن تلتفت خلفها. تجمّد الصغير قرب الباب، على بُعد أمتار. الغموض كلّه في الداخل، والذعر يرفعه بيدين سرّيتين ويتركه معلّقاً في الهواء على بُعد خطوات من الأرض»[2]، إذاً بالرغم من كلّ الألم كان يمكن للفلسطيني أن يقتنص اللذة.

ولأنّه لا يغفل حتّى أدّق التفاصيل، لم ينسَ ذكر أنّ سميرة دخلت مع خليل إلى المرحاض مقابل مبلغ مادّي وهو قرشان، وفي هذا إظهار لحالة الفقر والجهل التي كان يحياها الناس آنذاك، والأمر الثاني الذي لم ينسَ أن يصفه هو واحدة من العادات الاجتماعيّة السيئة التي كانت منتشرة في مثل هذه البيئة الشعبية وهي التبوّل على باب المرحاض، كما فعل الصغير حين خشي أن يُكشف صديقه خليل وهو في المرحاض مع سميرة «عند نقطة الجدار الأخيرة، قبل لحظة من الوصول لرؤية كلّ شيء في الداخل، وقف الصغير هناك، أخرج «حمامته» على عادة أولئك الذين يصرّون دائماً أن يبولوا قرب الباب، على عادتهم السيئة تلك»[3].

(١) طيور الحذر، ص١٧١.

(٢) المرجع السابق، ص١٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص١٤٨.

لقد خلق هذا الوضع المتأزم إحساسًا مختلفًا داخل الفلسطيني وجعله يشعر بأنه لم يعد يملك إلا هذا الفتات وعليه أن يقاتل حتى لا يضيع منه ، فأصبحت الحياة داخل المخيم صراعًا من أجل البقاء ، صراعاً مع أخيه الفلسطيني من أجل لقمة العيش : كيس الطحين وتنكة الماء ، يرصده نصر الله ويوثقه بأمانة ودقة ، ففي وصفه لإحدى المشاجرات على الماء بين أم الصغير ، وإحدى جاراتها خير دليل على ذلك

صراع أكتاف وأرجل ، أيدٍ وكلمات نابية تنطلق دون وعي بلا ورع . يدٌ قوية امتدّت ، سحبت عائشة من شعرها ، فوجدت نفسها خارج المعركة ، ملقاة في بحيرة طين ، لملمت نفسها ، انتصبت كقطة ، استطالت أظافرها في لحظة ، اندفعت باتجاه أوّل امرأة أمامها ، ولم تكن تعرف أهي التي أوقعتها أم غيرها ، شدّتها بكلّ ما لديها من قوّة ، تراجعت المرأة بارتدادها ، بثقلها بسقوطها ، كانت تأخذ جسد عائشة النحيل ، فتسقطان معًا . لم يلتفت أحد باستثناء سائق الصهريج ، وموظف وكالة الغوث . أعمى الحقد بصيرتها ، تعاركتا ، ولكن بريق عينيهما المألوف فجّر ما تحته من دمع ، احتضنت كل منهما الأخرى ونهضتا . . .

قالت أم خليل : عائشة؟!

وقالت عائشة : أم خليل؟!

وبكت كل منهما على الأخرى وعلى نفسها[1] .

لقد غيّرت حياة الشتات من طبيعة حياة الفلسطيني ، وجعلته يقاتل من أجل الحصول على رغيف الخبز ، فحياته لم تعد كما كانت ، أصبح كل ما في تفكيره (أكون أو لا أكون) ، فوجوده متعلّق بما تجود عليه وكالة غوث اللاجئين .

---

(١) طيور الحذر ، ص١١١ .

٤. مباني وكالة الغوث (المؤن)

تشكّل مباني وكالة الغوث (المدارس ، المركز الصحي ، مركز توزيع المؤن على الفلسطينيين) جزءاً أساسيًا من تكوين أي مخيّم ، فهي المرشد إليه أحيانًا بأعلام الوكالة الزرقاء ، وتوزيع الطعام (الطحين والسمنة والسكر) هو ما كان ينتظره اللاجئ في مطلع كل شهر بفارغ الصبر ويقف ساعات طويلة في الطابور ليحصل عليه «في المبنى المنخفض ، المبنى الموازي ، طويلاً كان الطابور ، نساء ، رجال ، فتيات من كل الأعمار ، طابور طويل من الانتظار المتطلّع للطحين ، وزيت الصويا والعدس والصابون كريه الرائحة .

للرجال طابور

وللنساء آخر

وللصغار حرية الاندساس في الطابور الذي يعجبهم ؛ وطابور النساء كان أقصر»[1] .

ونصر الله يصف الطابور شكلاً ومضمونًا ، فهو ساحة من ساحات العراك والتحرّش «تحرّك الطابور ، تراصّت الأجساد ، . . . صرخ أكثر من واحد : دورنا . وقد أصبحوا خارج الطابور . . . وصرخت امرأة في وجه رجل في الطابور المقابل ، وانفلتت كنمرة : واحد قليل حيا ، ما بتستحي . وانشغل الطابوران به ، وانهالت عليه بتنكة سمنة ، لم يتدخّل أحد . كل يخشى ضياع دوره»[2] .

وما يحرص نصر الله على إظهاره أيضًا تصوير مشاعر عمال الإغاثة للفلسطينيين ، فهم يحتقرون أهل المخيّمات ولا يتعاملون معهم باحترام «وأطلّ عامل الإغاثة من خلف الشبك الحديدي الأسود ، ونظرة احتقار تملأ عينيه .

: عمركم ما بتصيروا أوادم!!»[3] .

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٤٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٤٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٤٩ .

٥. المدارس:

كبناء أو كمفهوم: المدرسة بناء اجتماعي يستمد مقوماته المؤسسية من التكوين الاجتماعي العام، تستمد منه هذه المؤسسة فلسفتها وسياساتها وأهدافها، وتسعى إلى تحقيقها من خلال الوظائف والأدوار التي تقوم بها، ومدارس المخيم من الأماكن التي حرص نصر الله على وصفها في مسحه التتابعي هذا، إذ يجتمع الفضاء والحيّز ليتحدّث عن الأضرار بل أيضاً الإصرار الفلسطيني على التعلّم، فهو يرى مستقبله متعلقاً بالمدرسة؛ لذا ليس غريباً أن يربط (النمر) ذلك الفتى الصغير في رواية (تحت شمس الضحى) مستقبله بالمدرسة ويعتبر فقدان كتاب معادلاً لفقدان المستقبل، إذ لم يهتمّ للقصف العشوائي الذي يقضي على حياتهم يومياً، وكان ما يشغله بالمقابل احتراق كتبه الذي يُعادل من وجهة نظره ضياع مستقبله، فـ «كتاب العربي احترق. وكتاب الحساب، شوف شو اللي باقي منه. وامتدّت يد النمر ببقايا كتاب لم يُبقِ الحريق الذي التهم أطرافه والشظيّة التي عبرت منتصفه، أي معنى للمعادلات التي كانت تملأ صفحاته . . . . شو ولا يهمني. ضاع مستقبلي»[1] لقد استشهد النمر بعد ذلك بلحظات لكنه وهو في موته يشير إلى حيث كان الكتاب «لم يكن هناك سوى النصف الأسفل من جسد النمر، النصف الملتصق بصدر ياسين، وما تبقّى كان الفراغ، الفراغ الذي خلّفته القذيفة فوق كتفه، الفراغ الذي راح يتفلّت، الفراغ الذي راح يشير بحرقة الصدى، دون جدوى، إلى كتاب الحساب»[2] المدرسة مركز أحلام الفلسطينيين وطموحاتهم؛ لذا كان عالم المدرسة عالماً دائم الحضور في روايات إبراهيم نصر الله، فهي المكان الوحيد الذي يستطيع أن يتعلّم فيه اللاجئ الفلسطيني، و«لكل مدرسة اسمها . . . الاسم الذي انتقته وكالة الغوث، الاسم المحايد الذي لا يشير لماضٍ أو

(١) تحت شمس الضحى، ص٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص٩٣.

مستقبل ، الاسم البارد كمعادلة رياضية : مدرسة مخيم عمّان الابتدائية الأولى ، مدرسة مخيم عمان الابتدائية الثانية ، إناث مخيم عمان الإعدادية الثانية ، الأولى ، الثالثة ، الرابعة»[١] .

هذه المدارس بلا أسماء غالباً ، أي بلا هويّة ولا جذور ولا تراث ولا عمق ، فهي ليست أكثر من مكان سطحي ، لا يسعى لبناء إنسان حقيقيّ لأنّه يتعامل مع الفلسطينيين من منطلق الأشياء ، وليس من نظرة إنسانيّة ، ونصر الله حين يصف المدرسة يظهر موقفه بطريقة غير مباشرة من العملية التعليمية التي لا تلتفت للطالب ، وتقوم دائمًا على إرهابه وإهانته وعقابه حتى لأتفه الأسباب

الصباح بارد وكأن العالم لم يرَ الشمس من سنين . أمام الطوابير اصطفت مجموعة من الطلبة ذوي الأظافر الطويلة ، أو أولئك الذين نسوا محارمهم في البيوت ، أو الذين لا يملكون محارم ، أو أولئك الذين جفّ ريقهم فجأة فلم تساعدهم كمية البصاق على تنظيف أيديهم بصورة كاملة . كانوا يعرفون . . . يأتي المديرُ من مشاغله الصباحية وبيده الخيزرانة . . . أشرع الصغار أيديهم ذات الأظافر الطويلة ، وكان المدير يعمل بكل نشاطه الصباحي ، كأنه يعاقب الأيدي ، ولا يعاقب الصغار . الضحايا جاهزون دائمًا[٢] .

فالمدير يمارس عملية التهذيب لهؤلاء الأولاد دون رحمة ولا شفقة ، بتركهم في ساحة المدرسة في البرد القارص ، ويمارس تغوّلاً في تعامله معهم ، وهذه الرهبة يمارسها المدير أوّلاً ثم يتبعه الأساتذة فـ

المديرُ سلطان المدرسة ، لا تهبط كلماته الأرض ، يخشاه الأهل كما يخشاه التلاميذ ، ومغادرة الصفوف الابتدائية إلى الصفوف الإعدادية كان بالنسبة للتلميذ كالانتقال من سجن (المحطة) إلى

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٣٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٣٢ .

(الجفر) ، غامضًا كالدخول في عهد سياسي جديد ، تحت وطأة قوة غير مرئية يسمع عنها الطالب كثيرًا قبل أن يراها .
القضايا الكبيرة يتولاها المدير . ولم تكن هناك قضية غير كبيرة ، بدءاً من نسيان المحرمة في البيت إلى التغيّب عن المدرسة خوفًا من مدرّس الدين الذي أرسله الله لعقاب من لا يحفظون كلام الله[1] .

جزء من الأوصاف السابقة للمدرسة يُظهر المؤامرة على الفلسطيني من خلال تجهيله وتحقيره في المدارس التي يُفترض أن تعلّمه الكرامة والحرّية ، وإدانة غير مباشرة للأساليب غير التربويّة المستخدمة في هذه المدارس ، كما يظهر نصر الله موقفه الأيديولوجي من رجال الدين ، هذا الموقف الذي يتكرّر في أكثر من رواية .

لكنه لا يقدّم هذه الأوصاف فقط بل يحرص على إظهار قضايا أكثر أهمية ، كشعور الفلسطيني بالمدرسة وأهميتها ، فهي باتت البديل عن الوطن ، فحين تغيّب الصغير يومًا عن مدرسته واجهته خالته مريم بضراوة قائلة «المكان الوحيد الذي لن أسمح لك بأن تغيب عنه هو المدرسة . . . نحن أناس لا نملك شيئًا الآن ، وقلبي يقول لي دائمًا ، في كل هذه الغربة هناك شيء واحد يشبه بلادنا ، هو المدرسة ، لا تغبِ أنت الآخر ، لا أريد أن أخسر البلد أكثر من مرّة ، إن خسرناها مرتين ، خسرناها للأبد»[2] .

وهي المكان الذي يتفتّح فيه عقل الطفل وإدراكه وإحساسه بحقّه ، بالرغم من ابتعاد المدرسين فيها عن المواضيع السياسية خوفًا ، وهذا يقودنا إلى دور المعلّم في العمليّة التربويّة .

فمن تتبّعنا لمفهوم المدرسة في روايات نصر الله نجد أنه يركّز على مجموعة

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٠٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٢٥ .

من القضايا المهمّة ، ولعلّ أكثرها بروزاً ، دور المعلّم في العملية التربوية ، إذ يرى أنه الأساس فيها ، فهو القادر على أن يخلق جيلاً واعيًا مثقفًا مدركًا لحقوقه ، وأن أي أمل في التغيير لا بدّ أن يبدأ منه فهو من يحمل الشعلة ؛ لذا لا يتوانى عن إبراز إيجابياته وسلبياته في آن معًا ، فنرى الست زينب في (زيتون الشوارع) تغيّر تلك الصورة النمطية للمعلّم الذي لا يعرف إلا العقاب تلك الصورة التي ذكرها في رواية (مجرّد ٢ فقط) فذلك «الأستاذ لم يكن يفعل ذلك ، كان يضع حصوة صغيرة تحت شحمة أذننا ثم يضغط ، يضع قلمًا بين الأصابع ، ثم يضغط يمسكنا من جماجمنا ثم يضغط ، قلت للآخر : كيف كبرنا مع كل هذا الضغط ، وكيف أصبحت طويلاً»[1] هذا النموذج غيرته الست زينب حين بنت جسورًا بينها وبين طالباتها ، وأعطت صورة جديدة لتلك المعلّمة ، الأم والمربية ، فاكتسبت محبة طالباتها وإجلالهن ، وخاطبت عقولهن وقلوبهن «ولشدّة دهشتي كانت الست زينب تمسك بيدي وتمشي معي من بوابة البيت إلى بوابة المدرسة ، وتودعني هناك كما تفعل أم ، كما لا تفعل أي أم في هذه المناطق المذبوحة بلقمة عيشها وأحلامها المطحونة»[2] ، بمعنى أنّ نصر الله يقدّم أوصافه بحيادية فيذكر السلبي والإيجابي ، وكعادته لا يغفل حتّى أدقّ التفاصيل ، فيضع يده على قضية تربوية أخرى أساسية ، وهي رفض الإصلاح والتغيير والتنوير التي قد يقابل بها مثل هذا المعلّم ، فهو يواجه بشراسة ، فهناك من لا يرغب في قيامه بمثل هذا الدور ، وهناك دومًا من يعرقل أو يخشى أن تتفتّح الأذهان إلى أفكار لا يريدونها ، أو إلى المقاومة ، هذه العرقلة تبدأ من الإدارة نفسها بأفكارها المتحجرة التي ترفض وجود مكتبة فيها كتب قيّمة أو تنويريّة حتّى يبقى هؤلاء الطلبة مغمضي الأعين عمّا يحصل حولهم ، وترفض كذلك التغيير ، كما فعلت المديرة مع الست زينب حين منعتها من التعامل مع الفتيات

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٨ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص٣٨ .

بتلك الطريقة الحانية التي تحفظ كرامتهن ، حتى أنها أوقفتها عن العمل لكنها ما لبثت أن تراجعت بعد أن رأت ما يمكن أن يحصل إذا ما حاولت التغيير «المديرة نفسها التي هدّدت بإعلان الإضراب إذا تمّ التحقيق ثانية مع الست زينب ؛ المديرة التي نسيت مناكفاتهما حول مدى العلاقة بين المعلمة والطالبات»[١] .

لكن الوضع يصبح أكثر خطورة حينما تصبح المقاومة من الدولة نفسها الحكومة التي تمنع المعلّم من القيام بدوره التنويري بحجة أن السياسة لا مكان لها في الحرم المدرسي ، وتكون النتيجة أن يدفع المعلّم الثمن ، فيُهان ويعتقل ويعذّب ، وهذا ما حصل مع الست زينت في رواية (زيتون الشوارع) حين تمّ استدعاؤها للتحقيق ، فقد «كانت الكدمات تغطي وجهها ، جبينها ، وتلقي بعينيها داخل هوتين سحيقتين ، ولم يكن يدلّ عليها سوى صورتها»[٢] وهذا لم يكن مصيرها وحدها ، بل مصير الكثير مثلها ، ففي رواية (طيور الحذر) : «اختفى الأستاذ خالد كما اختفى أبوه»[٣] .

٦. السوق، الساحة، والمحلات

والمسح التتابعي يتم بحركة السارد / الواصف وهو يأخذنا في جولة في أرجاء المخيم ، فلكل واحد من المخيمات ساحة وسوق حيث تتوافر فيهما الخدمات الأساسية من بيع وشراء ومحلات ، وغالبية المخيمات تنعم بنظام واحد فـ «ساحة المخيم . . . تجمّع الناس أمام النادي ، وتوزّعهم بالتساوي ، للمصانع جزء وللشركات جزء ، وللمحلات بيع الأدوات المستعملة والملابس القديمة ، وبسطات الخضار حول (السيل) جزء . والسيل الذي كلما ارتفع أخذ

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٦٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٧ .

(٣) طيور الحذر ، ص٢٣٩ .

معه الدكاكين والملابس وبعض البشر ، وغمر مخامر الموز . ووصل إلى باب سينما الحمراء موشكًا أن يدخل الحمّام»[1] ، من خلال الوصف السابق نجد السارد / الواصف يقدّم صورة متكاملة لمن لا يعرف تضاريس المخيم جيدًا ، صورة تظهر مدى البؤس والمعاناة التي يعاني منها الناس ، فساحتهم وأسواقهم تشبههم في تشرّدهم ، بائسة متغيرة «على أعمدة الضوء ، ارتفع السوق . . . آلاف الحزم الضوئية تتسلّل عبر البطانيات ، والشوادر البالية تتقاطع ، تفترق . . .

روائح الخضار المختلطة ، أرضية السوق المحفّرة ، القدمان اللتان تغوصان في الكتل اللينة»[2] ،

لكن الأسواق بدأت بالتحسّن تدريجياً ، وإن بقيت تعاني من الأوضاع العامة

وسحبتها من يدها إلى أقرب «بوتيك» ، وكان ذلك زمن «البوتيك»!

بين محل وأخر تجد محلّين ، حُمّى ما ، ضربت عقول البشر ، فأصبح «البوتيك» هو المشروع الوحيد الذي يخطر بالبال ، إذا ما فكّر بالربح السريع

– كان ذلك قبل زمن «السوبر ماركت» ارتفعت أسواق حديثة . . . ليس فيها سوى محلاّت «بوتيك!»[3]

الفلسطيني في الشتات هو أيضاً إنسان ؛ لذا يعطي إبراهيم نصر الله في هذا المسح التتابعي صورة حيّة عن الجشع والطموح والمنافسة والاستغلال والقهر . . . فالحُمّى أصابت الجميع ، وأصبحوا لا يفكّرون إلا في التجارة والربح حتّى أنهم أغلقوا مشاريعهم السابقة ليفتحوا المحلاّت « . . . تجده هناك في المقهى الوحيد

---

(١) طيور الحذر ، ص٣٢٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٦٦ .

(٣) زيتون الشوارع ، ص١٧٤ .

الباقي في المخيم، . . المقاهي الأخرى تحوّلت إلى محلاّت لبيع الأثاث والأدوات المنزلية، . . وما قبل الأخير تحوّل إلى مخزن لبيع الملابس المستعملة»[1]، كل هذا أدّى إلى الازدحام الشديد فمساحة المخيم محدودة، ومثل هذه المحلاّت تزيده ضيقًا، فلم تعد مساحته الضيّقة قابلة لأن تتسع لشيء بعد، ومع ذلك يصرّ الجميع على التواجد هناك ممّا في ساحته الوحيدة حتّى أصبحت كأنّها «بحيرة من غبار وعرق ولزوجة»[2].

وإبراهيم نصر الله في هذا المسح التتابعي للسوق، يحمل كاميرته ويلتقط أدقّ التفاصيل، يصف لنا كيف بدأت المحلّات بالعمل، وكيف تعامل الناس معها

> «برغيف أو رغيفين بدأت حكاية الناس مع الفرن، حكاية الرجال الذين لم يعودوا مضطرين لسؤال نسائهم بعصبيّة عن رغيف يحملونه معهم للعمل. اندفع بائعو الخضار، محلات الملابس القديمة التي بدأت تتكاثر، وفضّل أطباء وصيادلة ممن أنعم عليهم ربّهم، وهم قلّة، أن يأخذوا كامل حاجتهم من الخبز إلى بيوتهم، فاستراحت نساؤهم.
>
> وحين رأى الناس أطباء يشترون، غدا شراء الخبز نوعاً من الفخفخة، تمتّعت بها بعض زوجات المعلّمين أيضاً»[3].

وكما عرّفنا ببدايات الحياة ألقى الضوء على قضايا مهمّة مثل علاقة الشرطة بالناس، ففي أكثر من موضع يتابع حركة الشرطة في بلاد الشتات وتعاملها مع الناس في المخيّم بكثير من الاحتقار والريبة في آنٍ معاً «وتقدّم الشرطي من طرف الساحة المقابل مشرعًا هراوته، ضاربًا بها الباعة، عرباتهم،

(١) زيتون الشوارع، ص٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٧١، ١٧٢.

(٣) طيور الحذر، ص٢٨٣.

وما تحمله العربات من بضائع ، محاولاً أن يشقّ الطريق لسيارة الشرطة التي لم تتوقّف عن إطلاق صافرتها ، وكذلك الشتائم من مكبّر الصوت القابع فوق ظهرها : افتحوا الطريق للسيارات ، ليست للحيوانات»[1] ، فسيارة الشرطة لم توقف سيل الشتائم «يا حمار ، إطلع على الرصيف ، ولم يكن هناك أرصفة أبدًا لتلك الساحة»[2] فهو يعطي صوراً حيّة وواقعيّة ووثائقيّة لحياة الفلسطيني في الشتات .

٧. الملجأ

يؤمن نصر الله أن القصص التي لا نسردها تصبح ملكًا لأعدائنا ، فهو يردّد هذا القول في حواراته ، ونسمع أصداء هذا الرأي كذلك على لسان بطلة روايته (أعراس آمنة) وهي تبحث عن غسان كنفاني أو تتخيل أنها تزور قبره ، لتعطيه حكاياتها حتى يكتبها ، فحكاية فلسطين لم تكتب حتى الآن ولا نجد سوى البياض ، فقد قررّت رندة أن تكتب كلّ حكايات الألم الفلسطيني التي تراها و«أفتّش عن قبر غسان كنفاني وأقول له قم واكتب هذه الحكايات ، الحكايات اليتيمة التي لا يكتبها أحد . فالحكايات التي لا نكتبها ، حكاياتنا التي لا نكتبها ، أتعرف ما الذي يكون مصيرها؟ . . . إنها تصبح ملكًا لأعدائنا»[3] ، من هذا المنطق بالذات ، وبالتماهي مع دعوة إدوارد سعيد بأن يكتب كلّ فلسطينيّ قصّته ، تلك الدعوة التي أطلقها في حواره مع سلمان رشدي[4] ، يمكن النظر إلى وصف إبراهيم نصر الله للملجأ وغيره من الأماكن التي تسرد الحكاية الفلسطينيّة الحقيقيّة ، فهو ينطلق من إحساس بمسؤوليته بوصفه فلسطينيّاً أوّلاً ،

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٧٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٩٤ .

(٣) أعراس آمنة ، ص٦٣ .

(4) http://alawan.org/article3467.html

وبصفته مبدعاً قادراً على إيصال صوته ، وقضية بلاده ، والمشاركة في كتابة تاريخها ، ومعاناتها ثانياً ؛ لذا جاء وصفه للملجأ الذي يفترض أن يحمي الناس من الحروب والكوارث الطبيعيّة مرتبطاً بالمذابح التي تعرّض لها الشعب الفلسطينيّ ، ، خاصّة مذبحة صبرا وشاتيلا ، موثّقاً لجانب كبير منها ، مظهراً المسكوت عنه ، ومعتمداً على شهادات حيّة لمن عاشوها ؛ لينعش ذاكرة التاريخ التي أبت أن تكتب القصّة بوقائعها الحقيقيّة ، وبمعاناة أهلها ، فقد كانت أيام المجزرة الثلاثة أشبه بكابوس مميت لم يستطع الفلسطينيون حتى الآن استيعابه أو توثيقه أو القصاص له ، لقد سكتت الغالبيّة عمّا حصل للفلسطينيين ، ونسوه أو تناسوه ، لكن نصر الله أراد أن يقوم بواجبه تجاه وطنه ويسرد المذبحة كما يراها ، والملجأ كان جزءاً أساسيّاً منها ، فهو لم يحم الفلسطينيين عندما لجأوا إليه «كان المخيم . . . سطوح المخيم . . . ساحاته . . . وأَزقّته ، ساحة للرماية ، ورياح البارود تهبّ من كل الجهات»[1] ، وهو في حديثه عن الملجأ يحاول رسم الملامح الأساسية له ، فيصف المكان وقاطنيه أوّلاً «الضوء الساطع من بوابة الملجأ يضيء أرضيته بمستطيل يشكّل ثلث مساحته ، في الثلثين الأخيرين توزعنا . كلّ له قطعة من العتمة ، قطعة من الظلّ ، والرصاصة عبرت ، فتناثر التراب في وجوهنا»[2] والخطر كبير ، لأن الملاجئ قليلة ، لا تستوعب أعداد الناس الهاربة إليها مما جعل الوضع خطرًا جدًا وصعبًا «هناك القليل من الملاجئ . . . البيوت قبور وخطرة ، هناك تسويات لبعض البيوت ، وهناك بيوت متوارية عن الخط المستقيم للقذائف والرصاص ، ولكن لا شيء يفلت من مدافع الهاون . . . والهاوتزر . . . أرحم ما في هذه الحرب الدبابات ، تدمّر واجهات المخيّم . . .»[3] ، بالرغم من ذلك لم تنفع الملاجئ الفلسطينيين إطلاقًا فقد «كانت بوابة الملجأ

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢١ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٥ .

تفضي إلى سماء ملتهبة»[1] ، فقد تحوّلت إلى مقابر جماعيّة ، وأخذت حياة الفلسطينيين تقاس بلحظات انهيار المنازل ، فنراه يكرّر الحديث عن الساعة الرملية في أكثر من موضع ، فقد «ارتفع عمود الدخان عاليًا ، وحين انقشع لم يكن هنالك بيت ، كان الفحم ، القذيفة صحت مبكرة ، صفّرت في قوس مسارها المارّ من تحت عنق الفجر ، الفجر الموزّع في الغباش ، الفجر الذي يحاول استلال لونه من حلكة الساعة الأخيرة من الليل . ليضيء يومًا كان مؤهلاً منذ أسابيع لهذا الانفجار»[2] .

كل هذا يحصل للفلسطينيين على مرأى من العرب ومسمع لكن لا حياة لمن تنادي «حتى بعد توجيه استغاثات بلغة عربية سليمة ، لم يكن هناك أحد يجيب ، كانت القذائف تزداد اندفاعًا وكثافة والألوان تختلط ببعضها . . . أمي قالت : ليست حربًا . . . إنهم يقتلون الناس فقط ، وبعد قليل يملّون . . . وبدأنا نخرج . . . وساعة الرمل المرتبكة تواصل تدفّقها الفوضوي تحت نعالنا ، وتتكوّم هناك وتعلو في الملجأ»[3] ، ويستمر نصر الله في وصف حال الفلسطينيين في الملجأ طوال أيام المجزرة وما سبقها ، فالفترة التي تناولتها الرواية فترة خطيرة وحساسة من تاريخ الشعب الفلسطيني ، الذي كانت بلاده قد ضاعت منه ، وشرّد في بقاع الوطن العربي ، فجاء النص الروائي ليعالج الأحداث ويرتقي بها ، لقد صوّر إبراهيم نصر الله في هذه الرواية ما لا يستطيع التاريخ الرسمي تسجيله وتدوينه ، صوّر الشعب الفلسطيني المسحوق والمقهور والمتآمَر عليه ، والمطرود حتّى من أقرب الناس إليه ، وقد اعتمد في كتاباته في الملهاة على وثائق تاريخية أولاً وعلى شهادات إنسانية ممن عانوا كذلك ، ومن ضمنها شهادته هو بصفته واحدًا من هؤلاء الذين عاشوا في نار المخيّمات وجرّبوها ، لقد

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٣٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٨ ، وانظر صفحة ٤١ .

(٣) المرجع السابق ، ص٤٨ .

عبّرت الرواية كما قلنا سابقًا عن جزء مهم من تاريخ فلسطين بالرغم من أن الروائي لا يحتفي بالتاريخ والأحداث السياسية قدر اهتمامه بالواقع الاجتماعي، فهو يكتب في رواياته مثل (طيور الحذر، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، طفل المحاة..) وباقي مجموعة الملهاة الفلسطينيّة غير الذي تستعرضه الكتب، إنه تاريخ شعب مقهور كابد الكثير من الذلّ والقهر والجوع، واستمرّ هذا القهر حتى الآن، وسيستمر حتى تعود إليه أرضه بجهده وقدرته، فقد أدرك الفلسطينيون اللعبة، وعرفوا أن لا أحد يمكن أن يقف معهم «وقال أبي: ستأتي النجدة... العالم لن يصمت. وقالت أمي: لم تكن هناك نجدة في أي يوم من الأيام»[1]، وهذه هي الحقيقة المرّة، فالمذبحة حصدت الفلسطينيين رجالاً ونساءً، شيوخًا وأطفالاً، ولم تستثنِ أحدًا، ولم تكن الأولى ولا الأخيرة، ومع ذلك لم يتحرّك أحد، هذا الأمر الذي أثار الفلسطينيين وصدمهم، حتّى أن بعضهم لم يحتمل الأمر، لم يحتمل الصدمة، فأصيب بالجنون كما حصل لخميس في (زيتون الشوارع)، وجار السارد في (مجرّد ٢ فقط) الذي انتهى به الأمر بحمل أعلام الدول العربية التي تخلّت عن الفلسطينيين، وشاركت في ذبحهم، فقد قرّر أن يتحرّك

وأخرج أطلس العالم العربي من تحت قميصه.. وكميّة كبيرة من ملابس ملوّنة زرقاء وحمراء وصفراء وسوداء.. جديدة ومهترئة..... وعندما خرج... كنا مندهشين تماماً. كلّ أعلام العالم العربي كانت ترفّ هناك في رؤوس العصيّ.. العصي التي غرسها تحت حزامه من الأمام والخلف. وترك فسحة صغيرة بينها لعينيه... عدل قامته وغالب دمعاً حارقاً في عينيه. كشط بقعة دم جافّة من على خدّه.. كانت تضايقه.. ثمّ أطلق صوته على آخره في نهاية الممرّ المؤدّي للشارع.

---

(١) مجرّد ٢ فقط، ص١٣.

أنا الجماهير أنا الجماهيـــر
روس العمـــلا رايحة تطيـــر[1] .

٨. المقبرة:

يحمل القبر دلالة رمزيّة معادية / إشاريّة للموت ، والموت يعني الظلمة ، وهو سرّ من أسرار المكان ، وهو صرخته التي لا نسمعها «إنّ الموت رهيب للغاية ، ومخيفة هي أعماق الجحيم التي لا عودة منها»[2] .

والموت هو الصمت الذي يمتدّ عميقاً ليحترق جسد الكائن الحيّ ، وهو أمر غامض بالنسبة لنا جميعاً ، فلم يتمكّن العلماء والباحثون من معرفة أبعاده أو حتّى اكتشاف معالمه ، والقبر ما هو إلا حفرة داخل الأرض ، إلا أنّ دلالته ومعناه يكمنان في الصمت الناجم عن الموت «حقيقة الموت كامنة فيه لا حقيقته في عدم القدرة على الإمساك بأسراره ، أي كيفيّة كبح جماحه»[3] .

وسؤال الموت والحياة وقلقهما قلق وجودي ، يظهره قلق الفلسطيني في أين سيموت ، لأنّه لا يعرف أين مكان قبره ؛ لذا نجد أبا يوسف يحمل الأماني في الموت هناك ، شأنه شأن الفلسطينيين جميعاً ، «الغربة سجن يا أمّ يوسف ، الغربة سجن . . . يا أمّ يوسف اسمعيني : . . لا أريد أن أموت هنا ، فاهمة ، أريد أن أموت هناك ، لا أريد أن أبعث يوم القيامة من أي منفى ؛ لأنّني سأكون مضطراً أن أسير طويلاً إلى وطني ، ومن يعرف كيف ستكون أحوال الدنيا أيّامها - ويضحك بحزن -»[4] ، لقد أصبحت هذه الوصيّة جزءاً من الشخصيّة

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص١٥٣، ١٥٤ .

(٢) شورون ، جاك (١٩٨٤) : الموت في الفكر الغربي ، تر : كامل يوسف حسين ، عالم المعرفة ، ٧٦ ، الكويت ، ص٢٥٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٥٨ .

(٤) طيور الحذر ، ص١٦٨ .

الفلسطينيّة ، فكلّ فلسطيني يحمل في داخله هاجساً مرّاً وهو أن يقبر بعيداً عن وطنه الذي يستطيع أن يراه من الضفّة الأخرى ، وكأنّه يغيب في الأعراف .

وحتّى عند الحديث عن الموت والحياة ، فإننا نلمح الثنائية المضادّة ذاتها (الوطن/ الشتات) «فهناك أسطورة فلسطينيّة تقول إنّ الله يخلق الإنسان من ترابين ، تراب المكان الذي وُلد فيه وتراب المكان الذي سيموت فيه ، لقد عرفتَ من زمان ، أنّنا خُلقنا من هذا التراب وحده ، لأنّنا ولدنا وعليه نموت ، وقد يكون تراب إخوتي هو الذي يناديهم ، تراب موتهم ، أمّا نحن ، فالذي ينادينا تراب حياتنا ، هكذا ، من الأوّل . ومن منّا لا يستطيع أن يسمع نداءً بهذا الوضوح؟»[1] ؛ لذا نرى الموت يشكّل هاجساً بالنسبة لإبراهيم نصر الله ، هذا الهاجس الذي حمله معه منذ أولى رواياته (براري الحمّى) ، حين وصف المقبرة والقبور وهاله اتّساعها «أدهشك أن يكون لقرية صغيرة مقبرة بهذا الحجم . لقد كانت سبت شمران قرية . . وكانت مقبرتها مدينة . . مدينة كبيرة . .»[2] .

منذ تلك الرواية ونصر الله يستخدم القبر بصفته إحدى الصور البلاغيّة التي يوظّفها لإلقاء الضوء على الواقع الفلسطيني ، فالموت يلاحقه في كلّ مكان ، في فلسطين ينقضّ عليه الإسرائيلي ويتركه أشلاء ، وينقضّ الفلسطيني على أخيه الفلسطيني فيتركه جثّة هامدة ، وخارج فلسطين من لم يمت بأيدي الأنظمة العربية القمعيّة في المذابح الجماعيّة (صبرا وشاتيلا ، تلّ الزعتر) مات أثناء عمله في الأعمال الشاقّة المؤبّدة ؛ لذا نراه يقدّم وصفاً جميلاً للموت بلغة شعريّة وصفيّة

> من يودّع الميّت لا يراه في الحلم ، والوداع قبلة على الوجه الشاحب ، على صفرة صحرائه ، من يودّع الميّت لا يراه في الحلم ، هكذا يظنّ الناس . . . هكذا يدفعون الموت بعيداً عنهم بملامستهم إيّاه ، برشوه ربّما بهذه القبلات الناشفة الخائفة المرتجفة التي يظلّ

---

(١) أعراس آمنة ، ص١٢ .

(٢) براري الحمّى ، ص١٥ .

طعمها طويلاً على الشفتين ، طعم الغياب ، طعم الريح التي لا بدّ ستهبّ وتقتلعهم ، مخلّفة إيّاهم قبلاً جافّة ، كي لا يعود إليهم من يحبّون في الحلم(١) .

ويمكن تقسيم وصف إبراهيم نصر الله للمقابر وعالمها إلى أقسام ثلاثة ، تتكاثف معاً لتقدّم مسحاً تتابعيّاً شاملاً واقعيّاً وإنسانيّا ، وهي :

المرحلة الأولى: وصف الاستعداد للموت وتحضير القبر وتجهيزه

الفلسطيني أصبح يستشعر الموت في كلّ لحظة ، وينتظره حتّى قبل وصوله لأنّه لا يعرف متى يأتيه ، صحيح أنّ الناس جميعاً لا تعرف متى يأتيها الموت ، لكن الفلسطيني وضعه مختلف يحسّ به في كلّ لحظة ، فنجد نصر الله يصفه وهو يجهّز القبور ويتركها في حالة استعداد لاستقبال الموتى المحتملين كما يفعل عزيز في رواية (أعراس آمنة) حين وجدته آمنة يحفر القبور في آخر الليل ، وحاولت معه تأجيل الحفر حتّى الصباح فقد

سألني : وهل تضمنين أنّهم لن يقتلوا أحداً الليلة؟ . . . تذكرون ، بعد نصف ساعة من هذا الكلام ، في تلك الليلة من تموز ، والدنيا نار ، كأنّ الشمس لم تغب ، جاءت طائرة إف ١٦ وألقت صاروخ ألف رطل وقتلت الشهيد صلاح شحادة ، وستة من عائلة مطر وحدها . تذكرون يوم الجنازة ، لم يصدّق أهل غزّة أعينهم حين أمطرت السماء ثلاث مرّات في يوم واحد في شهر تموز! شهر الحريق .(٢)

وقد ذكرنا أنّ الفلسطيني بات يستشعر الموت ، ويلتقطه وكأنّه يملك راداراً ، وأخذ يتعايش معه ، فهو خبير به ؛ لذا نرى الوصف يُظهر لنا الحالة النفسيّة التي

---

(١) طيور الحذر ، ص٣٩ ، ٤٠ .

(٢) أعراس آمنة ، ص٥٩ .

باتت تصيب هؤلاء الذين يتعاملون مع القبور ، فقد كان عزيز حزيناً وخائفاً من نفسه ، حزيناً لأنّه لا يعرف إن كانت القبور تكفي

أحياناً يأتي إلى المقبرة ، وقبل أن يفعل أي شيء يحصي القبور الفارغة بنظرة سريعة من عينيه . . . ذات مرّة لم يجد أي قبر منها . . . فأحس بأنّ الدمع قادم من مكان بعيد ، مكان بعيد جدّاً ، ربّما من أول جنازة لشهيد سقط على الأرض ، ربّما من جنازة عيسى عليه السلام . . . يا إلهي تعبت ، كان يقول لي . . . بعد رحيل هذا الاحتلال عن أرضنا لن تمتدّ يدي إلى الفأس حتّى لزراعة الزهور[١] .

لقد خاف عزيز من نفسه بسبب خبرته بالموت ، «أصبحت أحسّ باللحظة التي يجب عليّ أن أترك فيها أصحابي ، أو فراشي لكي أحفر قبوراً جديدة ؛ لأنّني أصبحت أشعر في لحظة ما أنّ هنالك موتاً قادماً في الطريق ، موتاً أكثر ، وما يعذّبني أنّني لا أعرف أيّ طريق سيسلك ، لأسبقه وأحذّر الناس»[٢] ، المفارقة كانت في أنّ هذا القبر المختلف كان هو المكان الذي دُفن فيه عزيز .

المرحلة الثانية: مرحلة الدفن وطقوسها

يصف لنا نصر الله في رواية (طيور الحذر) عمليّة الدفن والأمور المتعلّقة بها والمرافقة لها «هبط الرجال باتجاه المقبرة بقبورها القابعة بين أشواك السفح الآخر من الجبل . . . جاهزاً كان القبر . . . وكانوا قد صلّوا عليه ، جلس الشيخ على حافة القبر ، محدّقاً بما في داخله ، ولأوّل مرّة يهاجمه الخوف ، ربّما كانت المرّة الأولى التي وجد نفسه فيها يحدّث ميّت ، يلقّنه ، كان أولئك الأموات

---

(١) أعراس آمنة ، ص٧٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٩ .

يسمعون!! ولكن أين أذنا أبي خليل؟! ارتبك»[1] .

ثمّ يصف طقوس التلقين ، ويقدّم تلقيناً دينيّاً كاملاً ، من قرآن كريم ، وأحاديث نبويّة ، وما يقال عادة في مثل هذا الموقف الجلل ، وينهيه بإلقاء الضوء على عادة فلسطينيّة يتبعها أبناء بعض القرى ليطلبوا يد أرملة الميت ، وهي تلبيس القبر «وما إن واروا الميت التراب حتّى انحنى (الزوبعة) وقام بتلبيس القبر (دمايَتَه) ، . . . كانوا يعرفون أنّ أحداً لن يتقدّم لأمّ خليل في هذا الزمن . . . كانت مسألة تلبيس القبر تعني أمراً واحداً فقط : أنّ من يلبّس القبر يطلب زوجة الميت من أهلها . ولم يكن لهم إلا أن يوافقوا ، فيقول أحد إخوة الأرملة : مرحباً بك»[2] .

وفي هذه المرحلة كذلك نرى الجنازات ، وكيف يتكاتف الناس لتوديع الميّت ، خاصّة إن كان شهيداً ، يتكاتف الفلسطيني مع أخيه في هذه اللحظات الصعبة لحظات التحدّي للأعداء ، فآمنة وأهل غزّة في (أعراس آمنة) هبّوا لتشييع أبي عنتر ذلك الرجل الذي يعاني من مشاكل عقليّة حين قتلته آلة القصف الصهيونيّة ، لقد خرجوا بالآلاف لتشييع جنازته «رأيت الناس هناك كثيرين (أمّة الله!) همست لنفسي لا بدّ أن هناك شخصاً مهمّاً استشهد أو مات . . . ومن أين سيخرجون بجنازة أبو عنتر؟ قال لي : هذه جنازة أبو عنتر! بكيت يا رندة . . أبوعنتر الذي كنت أظنّ أن لا أحد يتذكّره كانت جنازته كبيرة إلى هذا الحدّ ، وقلت نحن أولاد حياة ، أقصد شعبنا ، وإلا لكانوا هزمونا منذ مائة عام»[3] .

---

(١) طيور الحذر ، ص٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٤١ .

(٣) أعراس آمنة ، ص٤٩ .

المرحلة الثالثة: الشعور بالمقبرة، تعهّد القبر والعناية به

للقبر حرمته، وللقبر وضع خاص، فهو يضمّ بين جنبيه أمواتاً أعزّاء، قدّموا أرواحهم فداء لقضيّتهم، لذا كثيراً ما يصف إبراهيم نصر الله المقابر والقبور، وزيارات الناس المتتابعة لها، وتحوّلها إلى جزء من الحياة اليومية، حتّى من كان يخاف منها أصبح الآن يتعايش معها وفيها «نعم كنت أخاف القبور، لكّنني الآن اعتدتها فلي فيها من الأحبّة أكثر بكثير ممّا لي فوق الأرض»[1]، أصبح الناس يقبلون على المقبرة، ويشعرون بها، ويعرفون كلّ كبيرة وصغيرة فيها «بين القبور وجدت نفسها تدور، تقلّب الشواهد، كما تقلّب صفحات كتاب، كتاب حجري يحفظ أسماء الموتى ويرفعها عالياً للشمس . . . كتاب لا تطويه الريح . . . ورأيتُ أزهاراً ذابلة فوق القبور، ريحاناً يانعاً، خبيزة مزهرة، دالية وامرأة تبكي وهي تتحسّس (المدّيدة) فوق أحد القبور بتلك الرقّة التي يمكن أن تتحسّس فيها جسداً تحبّه»[2]، ولأنّ القبر قد يهمل، ولا يجد الميّت من يعتني بقبره بالرغم من التضحيات التي يقدّمها خاصّة إن كان شهيداً، جاءت فكرة تعهّد القبور والعناية بها، يدفعهم إلى ذلك أمران : الأوّل : عدم معرفتهم أحياناً بهويّة من في القبر، إذ تتشوّه أجساد من يصابون بقصف الأعداء، ويصبح التعرّف إلى هويّة أحدهم أحياناً أمراً صعباً، وهنا تتقاسمه أكثر من عائلة ؛ لأنّ كلّ من له مفقود لا يعرف مكانه يأمل أن هذا الميّت هو من فقده

> نساء كثيرات تحلّقن حول القبر يبكين من فيه . كلّ واحدة كانت على يقين بأنّ من في القبر هو زوجها، ابنها، أو أخوها، أو حبيبها . وكلّ واحدة منهن، كانت تبكيه وتتطلّع لباب المقبرة . . . لم يكن هناك ما يشير إلى أنّه هو، سوى ذلك الإحساس الغامض الذي ينتشر في القلب، ويطبق عليه من جميع الجهات، محوّلاً

---

(١) زيتون الشوارع، ص١١٦ .

(٢) المرجع السابق، ص١١٦ .

إيّاه إلى قطعة من أسى . قلت لها : دعيه ينام . فقالت : أخاف أن أبتعد فتأخذه امرأة غيري![1]

والسبب الثاني الذي يدعو إلى العناية بالقبر هو الوفاء للشهيد ، وهذا أمر ضروريّ حتّى لا ننسى ، فقبره خير شاهد على ما قدّمه «كما وصفته ، كان قبر أيمن . . . الخريف يتقدّم في الشجر بضراوة ، الأوراق تتساقط في اصفرارها قبل وصول الريح ، لكن تلك الدالية كانت خضراء إلى درجة لا يمكن للمرء إلا أن يلحظها ، رطباً كان التراب حول ساقها ، وكذلك حوض الريحان الذي بدا أكثر خضرة ممّا يجب»[2] ، هنا يُظهر نصر الله ارتباط الشهيد بالأرض ، فالدالية تُروى من دم الشهيد ، وتستمدّ كبرياءها واخضرارها من كبرياء جسده .

والمقبرة في ظنّي أخذت هذا القدر من الوصف في روايات إبراهيم نصر الله للمعنى العميق الكامن فيها ، فهي مكان يرمز إلى الموت الأبدي والنهاية الأكيدة للوجود الإنساني ، لكنّ الأمر عند الفلسطيني يأخذ بعداً أعمق إذ يشكّل البداية وليس النهاية ، بداية الطريق للعودة إلى الوطن الساكن في نفسه وقلبه ، فوصف شجرة الشهيد رمز يخبرنا من خلاله إبراهيم نصر الله بأنّه إذا مات بطل فهناك أبطال سيحملون الراية ، ويكملون المسيرة ، فقد تكون فكرة القبر بحدّ ذاتها إحياء لفكرة الشهيد وفكرة الشهادة في سبيل تحرير فلسطين ، فالقبر ووجوده ساهم في استمرار القضيّة .

٩. غرفة التحقيق

قلنا عند الحديث عن الجدار إنّ الفلسطيني في مخيّمات الشتات وغيرها تعرّض للكبت والحبس فوجوده مصدر قلق للمكان الذي هو فيه ، لذا ليس من الغريب أن نجد في روايات إبراهيم نصر الله وصفاً لغرفة التحقيق وما يجري فيها

---

(١) أعراس آمنة ، ص٩٣ .

(٢) زيتون الشوارع ، ١٥١ .

من تعذيب للفلسطينيين ، فهو لا يكتب عملاً فنّياً فقط ، وإنّما ينحو منحى التسجيليّة في العديد من أعماله ، فالروائي «يحاول تفريغ همومه على هيئة شكل روائي ، هادفاً إلى توثيق حقّه ، وأدواته النضالية للاحتفاظ بهذا الحقّ للأجيال القادمة»[1] ، ويبدو التعليل واضحاً لاتجاه أولئك الروائيين نحو التسجيليّة في الرواية إذ «يمكن القول : إنّ الفلسطينيين بدأوا فعلاً يكتبون شهاداتهم صوناً للذاكرة وديمومة لما يجب تذكّره»[2] ، ونصر الله يقوم بهذا الأمر ويُعلنه في نهاية كلّ جزء من أجزاء الملهاة الفلسطينيّة ، لكن المختلف عنده أنّه يهتمّ كثيراً بالشكلّ الروائي الذي ستخرج عليه الرواية فينحو منحى الحداثة الروائيّة في محاولة لتحقيق معادلة الشكل والمضمون من ناحية ، ولوضع القضيّة الفلسطينية في شكل يليق بها بعيداً عن البكائية والمتاجرة والاستعطاف . . التي يمكن أن ترافقها ؛ لذا حتّى وهو يتحدّث عن غرفة التحقيق يحاول وصف ما يجري فيها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فهو في وصفه للكدمات على وجه الست زينب «كانت الكدمات تغطي وجهها ، جبينها ، وتلقي بعينيها داخل هوتين سحيقتين ، ولم يكن يدلّ عليها سوى صورتها»[3] يظهر ما يحصل عادة في مثل هذا المكان من انتهاك للإنسان ، وإذلال ومهانة دون أن يكون قد اقترف أي خطيئة ، اللهمّ إلا إذا عددنا تنبيه الناس إلى حقوقهم ، والحديث عن فلسطين جريمة كبرى ، فمحققو هذه الغرف يشبهون حكّامهم في نظرهم إلى وجود الفلسطيني على هذه الأرض بوصفه مشكلة بحدّ ذاته «في لقائنا الثاني قال لي : أنتم الفلسطينيين مشكلة – متجاوزاً مسألة الجنسيّة غير الفلسطينية التي أحملها وجواز السفر القابع في درج مكتبه ، قلت : لماذا نحن مشكلة؟

---

(١) الغزاوي ، عزت : الآفاق المستقبلية للرواية الفلسطينيّة في ربع قرن ، ضمن (تأملات نقديّة في نماذج الأدب الفلسطيني المعاصر) ، ط١ ، رام الله ، ص٤٨ .

(٢) أبو شاور ، رشاد (٢٠٠٦) ، قراءات في الأدب الفلسطيني ، ط١ ، دار الشروق ، عمان ، ص١٩٥ .

(٣) زيتون الشوارع ، ص٦٧ .

قال : مشكلتنا معكم أنّ الفلسطيني موجود في المكان الذي هو فيه ، والمكان الذي جاء منه ، والمكان الذي سيعود إليه»[1] ، والفلسطيني يستدعى إلى التحقيق سواء أقام بذنب يحاسب عليه أم كان الأمر مجرّد رغبة في إذلاله أو لإرضاء نزوات آخرين «كلّما ذُكر اسمها مساءً على لساني كانت صبيحة اليوم التالي عرضة لتحقيق بلا معنى»[2] ، وهو هنا في مسحه الشامل لعمليّة التحقيق وما يتبعها ، يرصد أمرين هامّين : أمّا الأوّل فهو ردّة فعل المُحَقَّق معه ، فالفلسطيني غالبًا إنسان مقاوم ومناضل لا يستسلم بسهولة ، «غير آبهة بشيء تقدّمت الست زينب للمرّة الثانية نحو مبنى التحقيق كان ذلك بعد سنوات . . . في سكون تلك القاعة الواسعة ، كان عليها أن تنتظر بهواجس متشابكة ، تتطلّع للحظات قادمة ليس فيها سوى الغموض»[3] ، تجمّعت في الوصف السابق عدّة أوصاف ، الست زينب : حيث الثقة ، وتكرار التحقيق ، والاختلاف عن المرّة الأولى ، القاعة : حيث الاتساع والغموض ، إضافة إلى الزمن . . لكن الأهمّ هو ما أدّاه هذا الوصف إذ أثبت أن الفلسطيني لم يعد يأبه أو يخاف من مثل هذه الأنظمة القمعيّة الغاشمة التي تنتقم من الفلسطينيّ أحياناً بطريقة أكثر قسوة من الاحتلال الإسرائيلي ماديّاً ومعنوياً ، وتفرض عليه عزلة كاملة ، وحين تؤذيه ، تؤذيه بقسوة غير آبهة بالضرر الذي يصيبه ، فها هو مساعد المحقّق يهمس سرّاً في أذن والد الصغير «عليّ . . أشهد أنّك رجل ولا كلّ الرجال . . . لقد صمدت طويلاً . . وكنت رجلاً . . اسمعني جيّداً . . بقي لك يومان لا أكثر . . اصمد خلالهما . . وبعدها سينتهي كلّ شيء . . سيرسلونك للسجن . . «للجفر» . . وهناك لا تعذيب ولا انتزاع اعترافات . . يومان فقط أعدك»[4] .

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٧٨ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٦٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٤٥ .

(٤) طيور الحذر ، ص١٧٢ .

ممّا أعطى عليّاً القوّة لتحمّل العذاب ، وهو يرى المساعد فرحاً لصموده «وسيذكر المساعد ، سيذكره ، سيذكر عينيه اللتين تتوسّلان إليه أن يصمد من وراء المحقّق الكبير ، عينيه اللتين ستبتسمان كلّما انتهت وجبة تعذيب دون أن تنال من عليّ شيئاً»[1] ، نلاحظ ممّا سبق أمرين : الأوّل أن نصر الله بالرغم من وصفه لغرفة التحقيق وما يحصل فيها إلا أنّه لم يُبالغ ، فهو لم يُعطها مساحة كبيرة من العمل ، وإنّما قدّمها على شكل ومضات ، والثاني : أنّه يفصل بين الحكومة والشعب ، فالحكومة تعذّب ، تقتل بينما الشعب يتعاطف ، هذه الشعوب المغلوبة على أمرها التي لا تستطيع مواجهة السلطة ، وهي في هذا لا تختلف عن الفلسطينيين ، فموقف المساعد هنا لا يختلف كثيراً عن موقف الشرطي حميدان في رواية (عو) الذي لم يقبل تعذيب (سعد) طفل الليلة الأخيرة ، وحين أجبر على ذلك انتحر ، فالشعب يرفض سياسات بلاده ، لكنّه عاجز عن مقاومتها ، وهنا تكمن المعضلة ، فكيف يمكن للشعوب أن تتحرّر من أوضاعها القمعيّة؟ وكيف لها أن تخلّص فلسطين إذا كانت هي بهذا العجز ، ولا تملك سوى التعاطف المخفيّ؟

الأمر الآخر الذي يحرص على وصفه هو موقف الناس المحيطين (الجيران ومن حولهم من أسرة المعتقل) ، وكيف أصبحوا يتعاملون معها ، فجيران الصغير قاطعوهم ولم يحاولوا مساعدتهم حين أغلقت الأبواب والنوافذ عليهم ، الكلّ أصيب بالرّعب وشعر بأنّ هذه العائلة أصبحت خطراً ، والاقتراب منها يؤدّي إلى الهلاك والسجن .

١٠- الحياة الاجتماعية

المكان هو المظهر الأوّل والأمثل لإظهار الحالة الاجتماعيّة ، إضافة إلى أنه الأساس في تكوين المجتمع وطبقاته ، والرواية «أيّاً كان تمحور بنيانها تتصل بمرجع

---

(١) طيور الحذر ، ص ١٧٢ .

اجتماعي تاريخي ما ، يغفل فيها وهي تحاول أن ترسل لسانها فيه ، أن تلمسه وحسب ، وقد يكون ذلك المرجع مفصلاً أو مرحلة ، والمهمّ أنّه دوماً الإطار الزماني والمكاني المحدّد ، الإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق دونه ، بكلّ أبعاده الشعوريّة واللاشعورية الفرديّة والجمعيّة ، الفكريّة والسياسيّة . . . ، وحتّى الفولكلوريّة ، فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي . . .»[1] .

ونصر الله في مسحه الشامل للمخيّم يحاول أن يقدّم صورة حيّة للمكان وساكنيه كما كان ، فلا يغفل عن رصد جوانب الحياة الاجتماعيّة ، ويصوّر المآسي التي صادفت الفلسطينيين في الشتات ، وغيّرت حياتهم من حال إلى حال ، تلك الحياة التي أصبحت عنواناً لوجودهم والطابع المميّز له بكلّ عوزها وفقرها وحاجتها ؛ لذا تغيّر الفلسطيني وأصبح مختلفاً عمّا كان عليه في وطنه ، صار في حالة صراع ، صراع البقاء مع أخيه من أجل تنكة ماء ، أو كيس طحين ، أو ما تجود به وكالة الغوث من مساعدات بائسة ، أصبحت شربة الماء تساوي الحياة بالنسبة لهم ، بل أكثر

> مطالب كثيرة رُفعت ، وعرائض وُقّعت ، حتّى أصبح بإمكان النساء الحصول على الماء من حنفيّات عامّة ، خُصّص عدد منها لكلّ حارة بعد أن كان الصراع للوصول إلى الماء الموزّع بالصهاريج يكلّف النساء كثيراً من الدم . تتخبّط النسوة في الطين ، يتناثر الماء ، يتصاعد العراك ، كلّما اخترقت أعينهن السحريّة الحديد ، وقدّرت أنّ كميّات المياه المتبقّية لن تكفي الجميع ، صراع بقاء ، تتناثر فيه خصلات الشعر تتلوّث أغطية الرؤوس ، تتمرّغ تحت الأقدام ، ويتكرّر المشهد كلّما جاء الماء[2] .

والخبز هو الآخر كان مشكلة كبيرة تواجههم ، فبدون الماء والغذاء لا

---

(١) سليمان ، نبيل (١٩٩٤) : فتنة السرد والنقد ، ط١ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، ص٢٤٥ .

(٢) طيور الحذر ، ص١٣٠ .

يستطيع الإنسان أن يحيا «كان الخبز مشكلتنا . . قالت أمّي : لدينا ما يكفي لثلاثة أيّام ، وانتهت الأيّام الثلاثة . . . ومدّت أمّي يدها للخبز ووزّعته بيننا . . وقالت : كلوا ، فلمّا أكلنا قلت لها : أنت لم تأكلي . . فقالت : أنا أكلت من زمان . . أكلت قبلكم ، وكانت تَضْمُر»[١] ، يصف نصر الله نقص الحاجات الضروريّة فإذا كان هذا حالهم مع الخبز ، فهل نتوقّع أنّهم يجدون أشياء أخرى ليأكلوها؟ غالباً لا ، وهذا ما جعل الصغير في رواية (طيور الحذر) يقف مشدوهاً حين رأى الفاكهة في السوق المركزي عندما ذهب ليعمل هناك ، كان مذهولاً وكأنّه أمام فيلم خيالي «أخذه المشهد : فاكهة لم يحلم برؤيتها تنتشر فوق حُصر القش ، كميّات تُشبع مخيّماً . هل يرى المشمش للمرّة الأولى في حياته الآن؟ لا . . لكّنه لم يرَ مثل هذا المشمش أبداً»[٢] ، هذا المنظر هو الذي دفع صاحب المحلّ الخبير في السوق المركزيّ ليدرك الأمر ، ويعقد مقارنة بين الواقع الآن والماضي البعيد في الوطن «كلكم هكذا ، قال صاحب الشركة . حتّى أولئك الأكبر منك الذين كانت لهم بياراتهم وفواكههم الأفضل طعماً ولوناً ورائحة من هذه ، كلكم هكذا ، زمن عاطل»[٣] ، فمن أين للصغير أن يرى مثل هذه الفاكهة - لا أن يتذوّقها - إذا كانت أمّه لا تستطيع أن تشتري إلا مخلّفات البضاعة التي يخجل الناس من شرائها «أمّه لا تشتري مثل هذه البندورة ، لا تجرؤ على الاقتراب لتسأل عن سعرها»[٤] .

وفي مسحه التتابعي لمعاناة الفلسطينيين ، يتنقّل من مكان إلى آخر حاملاً كاميرا ترصد كلّ التفاصيل ، ليس فقط مظاهر الفقر وعدم القدرة على شراء الطعام والشراب ، وإنّما كذلك يظهر اختلاف طبيعة عملهم ، فبعد أن كانوا

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٤١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٤٥ .

(٣) طيور الحذر ، ص٢٦٤ .

(٤) المرجع السابق ، ص٢٦٥ .

فلاحين يملكون الأراضي ويزرعونها، ويعيشون من خيرها، أصبحوا يقومون بأعمال شاقّة تودي بحياتهم، في الكسارات

جارفاً كلّ ما في طريقه من أعشاب وأزهار بريّة، انحدر شلال البكاء فوق التلال، جارفاً الخبيزة، والحمصيص والزعتر... من سيكون القتيل هذه المرّة؟!... الكثير من رجال الجبل كانوا يعملون هناك في الكسّارات، يحطّمون الصخور، يفجّرونها ببارودهم. أشغال شاقّة مؤبّدة، يرزحون تحتها ساعات الطويلة بصبر القهر، ذاك الذي يعتصرهم منذ اقتلاعهم من جذورهم وتذرّيهم في الهواء المرّ شظايا شقاء وبحث لا يهدأ عن لقمة عيش مهما كان لونها[1].

والنتيجة الأكيدة لمثل هذا العمل ليست أموالاً تغطّي النفقات، وتساعد على العيش، وإنّما صحّة عليلة، وحياة قد تنتهي بلمح البصر، ويتحوّل صاحبها إلى جثة مشوّهة أو حتّى غير موجودة «يصعدون الجبل، ويعرفهم الناس، بين أيديهم كيس من الخيش يقطر دماً. وخلفهم أطفال فزعون، ونساء يلطمن خدودهن لا يعرف أحد من أين أتوا. القلوب تخفق بفزع من أعلى الجبل، أي بيت ذلك الذي ستنعق الغربان فيه اليوم؟ أي بيت؟»[2]، وكعادته يسخر إبراهيم نصر الله من الوضع، فعلى لسان الزوبعة أحد أبطال رواية (طيور الحذر) تظهر هذه السخرية، فحال الفلسطينيين ليس أفضل من حال المساجين إن لم يكن أسوأ، فالمسجون يدرك الجريمة التي قام بها واستحقّ من أجلها الأشغال الشاقّة، أمّا الفلسطينيون فليس لهم الحقّ في المعرفة، وهذا كان حال الزوبعة حين سمع أنّ المجرمين يُعاقبون بالأشغال الشاقّة التي لا تختلف عمّا يقومون به من أعمال، فقد أصابته الحيرة «لكّنه لم يسأل: لماذا حُكم عليه

(١) طيور الحذر، ص٢٦٨، ٢٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

بالأشغال الشاقّة المؤبّدة . حسّ غريب انتابه بأنّه قد (خَرْفَن) وأن وزن عقله نقص إلى تلك الدرجة التي لم يعد يتذكّر معها جريمته التي ارتكبها»[١] ، أي حياة أكثر شقاءً يمكن أن يصادفوا؟ فقد الزوبعة ساقه ، وتحوّل جسد أبي خليل أشلاء ، وهو يُصارع الجبال . وقد استخدم نصر الله لغة وصفيّة شعرية جميلة لمفهوم الموت أشرنا إليها سابقاً ، وهو يتحدّث عن موت أبي خليل «من يودّع الميّت لا يراه في الحلم . . .»[٢] .

١١. مظاهر الطبيعة

تعامل الروائيون ، ومنهم إبراهيم نصر الله مع كلّ الأمكنة بما فيها الطبيعة ، حيث ترتبط بـ «قوانين الضرورة التي يجد الإنسان نفسه مضطراً لبذل جهود كبيرة من أجل التحرّر من جبروتها ، والحدّ من تأثيرها المهدّد لوجوده ، والمخيّم عليه بصورة دائمة . . وتلازم مفهومه عن الطبيعة بما فيها من ظواهر وكائنات مع تطوّر إدراكه لها ولذاته ، فصارت كوناً من رموز تباينت دلالاتها بحسب حضارة كلّ شعب ، وذوقه وفلسفته ، ولم تغيّر هذه الصيرورة من الطبيعة في شيء بل تغايرت تقويمات الإنسان لها من عصر إلى عصر متماوجة متداخلة»[٣] ، وقد صوّر الروائيون الطبيعة تصويراً صريحاً مباشراً فهي «عامل موضوعي على الفنان أن يصفه كما هو ، ولا يعدم الفن شيئاً من جوهره إذا صوّر الطبيعة تصويراً صادقاً ، بل على العكس ، يعمّق إمكانياته المعرفيّة ، ويشرح موقف الفنان من الطبيعة التي تؤثّر فيه»[٤] .

وقد وظّف إبراهيم نصر الله مظاهر الطبيعة في مسحه التتابعيّ الشامل

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٥٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٩ ، ٤٠ .

(٣) نجيب ، إبراهيم علي : جماليات الرواية ، ص٣١٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص٣١٤ .

للمخيّم ؛ لتكمل صورة الشقاء التي رافقت حياة المخيّمات وأصبحت عنواناً لها ، ومن العناصر الطبيعيّة التي وصفها بشكل لافت الفصول الأربعة ، وقد أعطاها دوراً أساسيّاً كمرآة عاكسة للمجتمع وحالته النفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة التي يعانون منها .

الفصول الأربعة

يلعب وصف فصلي الشتاء والخريف الدور الأوضح في وصف الفصول في المخيّم ، ولعلّ مردّ ذلك عائد إلى قسوة هذين الفصلين لا سيّما الشتاء على حياة الناس وأوضاعهم ، فجوهر المعاناة يظهر فيهما ، ودورة الحياة تتقلّب مع تقلّبهما وغيرهما من الفصول ، فللفصول سطوة كبيرة كما جاء في (زيتون الشوارع)

> خارج سطوة الفصول وتقلّباتها ، يجري نهر البشر كاسحاً ضيق الأزقّة ونحول الطرقات ، الساحة العامّة للحافلات وبائعي الفواكه والألبسة ، والعاطلين عن العمل .
>
> خارج سطوة الفصول يجري ، غير عابئ بالغبار الكثيف الذي تطلقه الأقدام في تقاطعها المحموم ، غير عابئ بلزوجة الصيف الطينيّة ، ولا بطين الشتاء الثقيل ، أو تلك اللمسة الحزينة التي يمرّ بها الخريف على الدوالي وأشجار التوت ويُخلّفها وحيدة ، كما لو أنّها لم تتذوّق يوماً طعم فصل غضّ يسمّى الربيع . تختلط الفصول في كلّ لحظة ، باختلاط الناس ، وغربتهم عن أنفسهم وعمّن سواهم(١) .

استخدم نصر الله الفصول ليُظهر ذلك التغيّر الذي أصاب عجلة الحياة في المخيّم ، التغيّر المحموم في حياة الناس المرتبط بالألم والقسوة التي عبّر عنها بهذه الفصول التي أصبحت إسقاطاً لحالة الفلسطيني وتقلّباته .

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٨٠ .

ولأنّ نصر الله معنيّ بتسجيل الحياة اليوميّة للفلسطينيين ، فإنّه يصف لنا الفصول التي أصبحت جزءاً من معاناة الفلسطينيين لا سيّما فصل الشتاء الذي هو مؤشّر آخر لمعاناة الفلسطيني اليومية وعذاباته ، ذلك العذاب الذي تواطأت فيه الطبيعة مع الظروف المحيطة بهم لتزيد من معاناتهم فـ «الشتاء يتقدّم ، يتطاول بين البيوت صقيعاً ، ينتشر ، كلّ ما لديهم من ملابس فوق أكتافهم ، كأنّهم يرتدون خزاناتهم . فتح الباب تبديد لذلك الدفء الذي جمعته الأنفاس ، ودائماً هناك خرقة بالية عند العتبة لمنع الهواء من التسرّب ، وكذلك الماء»[1] ، نرى كيف يستغلّ نصر الله جزيئات الواقع وملامحه في وصفه المسحيّ الشامل ، ويلتقط أدقّ التفاصيل التي تجعل المتلقي يعيش حياة المخيّم ويستنشقها مع كلّ لحظة تمرّ ، فالوصف السابق عاشه الكثير من أبناء الشعب الفلسطيني ، وعانوا من قسوة الشتاء ، ومن الطين العالق في الأقدام «والشتاء . . سهل أحمر منقوع بالغيم ، دخوله عودة قاسية ، يطبق الطين على الأحذية ، طين بقبضات خفيّة عملاقة يقبض على الأرجل ، يعرّها ، وقلّة أولئك الذين يمتلكون الجزمات البلاستيكيّة التي تصل للركب»[2] ، لكنّنا لا نرى في الوصف السابق وصفاً للفصل بقدر ما نلمح المعاناة التي تطلّ من بين الكلام في مشاهد تصويريّة تسجّل حجم المعاناة الإنسانية لأهل المخيّم .

وبعد استعراضنا لملامح الوصف القائم على تقنية المسح التتابعي الشامل نجد نصر الله يقدّم وصفاً قائماً على ثنائيات مختلفة أوّلها : الفضاء الذي قام بوصفه بطريقة الاستقصاء فلم يترك ملمحاً من ملامحه إلا وتحدّث عنه ، والحيّز المكاني مستخدماً معه الوصف الانتقائي الذي يُظهر جوهر الأشياء ويصفها ليس من الخارج فقط ، وإنّما يقدّم تأثيرها في الشخصيات وفي الفلسطيني بشكل أكثر دقّة ، وارتباطه أو عدمه ، فالمكان ليس مجرّد جماد ، بل روح تشعر

(١) طيور الحذر ، ص٨٠ ، ٨١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٨١ .

وتنبض بالحياة ، والثنائية الضمنيّة الثانية الظاهرة هي : الوطن/ الشتات ، فهو يُظهر حال الفلسطينيين في الرحلة القسريّة التي أجبرتهم الظروف عليها ، ويظهر من الوصف السابق للمخيّم أنّه مكان معادٍ لهذا الفلسطيني ، ووصفه يورث الحسرة والألم والغربة والانكسار ، وهو في الغالب السبب الذي دفعه للبحث عن الحياة الأفضل في منافي جديدة ، كما في براري الحمّى .

استراحة الجسر

الجسر في التعريف اللغوي يشير إلى الحدّ الفاصل بين أرضين أو إلى القنطرة ونحوها ممّا يعبر عليه[1] ، لكنّه يحمل معنى أكبر وأعمق بالنسبة للفلسطيني ، ويشكّل جزءاً مهماً من حياته ، فهو يحمل آهاته النفسيّة التي تكدّست فوق قلبه وروحه من ناحية ، وهو الفاصل بين زمانين متقابلين ، الماضي بما حمله من معنىً لوجود الوطن والحياة الجميلة فيه ، والحقّ المشروع للفلسطيني ، والحاضر بما يحمله من صورة نقيضة وقاسية لفقدان الفلسطيني هذا الحقّ ، فالجسر ليس نقطة عبور عاديّة بين مكانين ، وإنّما هو بوابة سجن للفلسطينيين في الشتات والمنافي ، يرونه ولكّنهم لا يستطيعون عبوره ، وإذا استطاعوا فإنّهم يواجهون صعوبات مختلفة .

وقد حاول نصر الله أن يوضّحها عبر مشاهد بانوراميّة تقنية غاية في الدّقة ، وقدّم مسحاً تتابعيّاً شاملاً لكلّ مرحلة من مراحل العبور إلى الضفّة الأخرى ، إلى فلسطين ، مقروناً بمشاعر الناس وأحاسيسهم ، راصداً نبض قلوبهم عبر مشاهد وصفيّة طويلة ومعبّرة

استراحة من ألواح الإسبست وأعمدة الحديد . . ومقاعد خشبيّة
تفضي إلى الجمر بالرغم من سحابة الظلّ المجفّفة التي تربض
فوقها . . حقائب عائدة من غربات كثيرة . . وهجرات ، كلّ واحدة

---

(١) المعجم الوسيط ، مادّة جسر .

منها تحمل في طيّاتها بشراً وحكايات ، علب عصير متناثرة . . ظهيرة مبكّرة تتوعّد الفجر ، وتوقّد بكاء الأطفال ونزق الشيوخ . الوقت رمل ملتهب ملتصق بالأصابع والروح . . والمدى رواسي رماديّة عطشى .

كلّ تلك الأشياء تتكدّس فوق صدور الناس . . عقارب الساعة تتفجّر بفعل ذلك الإحساس العميق بالترقّب الذي يشرع كلّ نوافذه عبر جدران لا مرئيّة . . . وانحدروا مثل الجداول المتعبة نحو «الجسر» . . وهناك تجمّعوا في انتظار من نوع آخر . . يفضي إلى حسّ عميق بالحزن . . . ها «جسر العودة» وصدى فيروز ، وعشرون عاماً . . أربعون يتغيّر فيها معنى الأغنية في كلّ لحظة . . وكلّ يغنّيها بطريقته التي يريد . .[(١)] .

يقدّم نصر الله في المقطع السابق تفاصيل دقيقة جدّاً للمكان والناس والزمان ، والمشاعر الإنسانيّة للفلسطينيين ويظهر المشقّة التي يكابدونها في رحلة العودة المؤقتة إلى ديارهم ، كما يحرص على إظهار ردّ الفعل الإسرائيلي تجاه هؤلاء الفلسطينيين الذين يحاولون إبعاد حتّى النسيم عن هؤلاء الموجودين في الاستراحة ، أمّا أغنية فيروز «جسر العودة» فهي حاضرة بقوّة غنّتها فيروز قبل أكثر من أربعين عاماً أملاً في العودة التي لم تتحقّق ، أو محاولة لاستنهاض الهمم ، ونشر الحلم ،لقد انقلب صوت فيروز إلى أصوات رشّاشات ورصاص وجدها الفلسطيني في انتظاره

أصوات رشاشات . . طائرة تخترق حاجز الصوت . . قذائف متلاحقة . . صرخات أصوات جنود يوزّعون الشتائم بلكنات . . عبرية وانجليزية وألمانيّة وروسيّة . . وتحطّ في غموض اللحظة . . وإطلالة الدم من كلّ مكان . . . الفتاة تهتزّ ، ترى الحرير الأحمر

(١) الأمواج البريّة ، ص٥ ، ٦ .

للثوب فوق القماش الأسود الحالك بركة دم . . الثوب يتمزّق
وعيناها مسمّرتان على جثّة طفل صغير ، أصوات الجنود تبتعد . .
خليط لكنات تبدأ بمخرج الرصاصة وتنتهي في جثّة كانت قبل
دقائق خارج كلّ ما يمتّ للموت بصلة[1] .

رأينا في المسح التتابعي الذي قدّمه نصر الله للمخيمات أنّه أقامه على ثنائية ضدّية هي الوطن/ المنفى ، وهو في هذا المسح البانورامي لاستراحة الجسر يقدّم ثنائية جديدة : الأنا (الذات الفلسطينيّة) والآخر (المغتصب الصهيوني) ، هذه الثنائية التي قدّمها من خلال مشهد سينمائي طويل يقوم على رؤية سياسية وحقوقيّة ، معتبرة الأنا صاحب الحقّ الأوحد ، فيما الآخر دخيل مغتصب تجمّع من شتّى بقاع الأرض ليغتصب ما ليس له ، وليبني كيانه على أنقاض جثث الفلسطينيين ؛ لذا جاء وصف الملابس العسكريّة الملطّخة بالدم الفلسطيني ، واللكنات المتعدّدة لهؤلاء الجنود خير دليل على عدم انتمائه إلى هذه الأرض ، في حين جاء ثوب أمّ محمد الذي يزيد عمره على ستة آلاف سنة ليعلن الحقيقة التي تحاول السلطات الإسرائيلية إخفاءها ، وهي عروبة فلسطين وأصالة أهلها ، ولتخفي هذا الرمز تتلذّذ بتمزيق هذا الإرث الحضاري .

استراحة الجسر تمثّل تحدّياً فلسطينيّاً لليهود ، يصوّرها نصر الله من خلال صورة مفارقة تظهر قوّة الفلسطيني وكبرياءه في مقابل حقد الإسرائيلي وجبنه وساديّته ، فهو يحاول ما استطاع تغريب الذات العربية وإقصاءها والقضاء عليها من خلال ممارسة العدوان والقتل والنظرة العدائيّة التي يحملها «أمام مركز الحدود الإسرائيلي

مجنّدات . . جنود
عائدون إلى وطنهم
حقائب مبقورة البطون

---

(١) الأمواج البريّة ، ص٨ ، ٩ .

ملابس مبعثرة

والبنادق كثيرة

نظرات يقظة متبادلة بين ركّاب الحافلة والجنود . . نظرات حقد معلنة بالرغم من كلّ محاولات إخفائها»[1] ، هذا الوصف أدّى وظيفة أخرى إضافيّة هي الوظيفة التوثيقيّة ، إذ يقوم في مسحه التتابعي هذا بحمل كاميرته والتنقّل بين العائدين ليظهر معاناتهم في هذه الرحلة ، والعراقيل التي تضعها إسرائيل في وجوههم «الوجوه داخل العربة تنزّ عرقاً . . الأطفال فصل بكاء حادّ . وقف بعض الرجال في الممرّ الضيّق بين مقاعد الحافلة . . بعد قليل يكتشفون أنّ الهواء الساخن يطبخ أدمغتهم . . . رجل في الخمسين يرتدي قمبازاً . . حطّة وعقال يهمس أظننا لن نبقى أحياء بعد دقائق»[2] .

ويستمرّ في هذه العمليّة التوثيقيّة للمعاناة الفلسطينيّة في البيوت والشوارع والمدن على مدار العمل ؛ ليكتب تاريخاً فلسطينيّاً معاصراً مليئاً بالمقاومة ، والمحاولات المستميتة لإظهار الحقّ .

ج. الوصف السردي: (الأراضي الفلسطينية):

رأينا في القسمين السابقين تقنيتين أساسيتين استخدمهما نصر الله في وصف المكان ، هما الصورة الوصفية والمسح التتابعي ، وقد وظف المكان من خلالهما ليؤدي دوره في الرواية بصفته بطلاً من أبطالها ، وقد ساعده الوصف على القيام بهذه المهمة ، فالروائي الناجح هو من يستطيع توظيف المكان توظيفًا جيدًا يخدم غاياته وأهدافه ، لذا لم يكتف بالتقنيات السابقة ، وإنما استدعته الضرورة الفنية والبناء الذي يريده إلى استخدام تقنية ثالثة هي الوصف السردي .

---

(١) الأمواج البريّة ، ص١٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٥ .

وفي الوصف السردي يختلط الوصف بالسرد ويتداخل ، ويسير معه جنبًا إلى جنب ليكوّنا علاقة متناغمة تتمثّل بوجود أفعال حركية من جهة لكنها وصفية في الوقت عينه ، بمعنى أن يتضمن الوصف السردي حركة أو حدثًا ، فلا يتوقّف زمن القصة في الوصف ، وإنما يستمر الزمان في تحرّكه ليسهم في نمو الأحداث ، ويسمّي جيرار جينيت هذا النوع من الوصف : الوصف المسرد ، أو السرد الوصفي(١) ويسميه بعض النقّاد أيضًا ، الصورة السردية ، ، حتى يتم «تمييزه عن الصورة الوصفية تلك التي لا تصفه عادة إلا شيئًا ساكنًا لا يتحرك»(٢) ، فهذه الصورة «لاتتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة ، وإنما تتناول الحياة أو الحركة ، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية»(٣) ، وهنا تنشأ صعوبة فصل السرد عن الوصف .

وقد استخدم نصر الله هذه التقنية في وصف الأراضي الفلسطينية مدنًا وقرى ومخيمات ، وإن كانت تختلط عنده أحيانًا بتقنية أخرى هي النظرة العمودية أو نظرة عين الطائر(٤) . علمًا بأن وصف المكان وتقديمه عنده يختلف في الرؤية تبعًا للزمن الذي يوصف فيه ، فنصر الله يعالج في الملهاة الفلسطينية (٣٥٠) عامًا من حياة الشعب الفلسطيني ونضاله ، ولا ريب في أن المكان قد تعرّض لتغيّرات قد لا تكون طبوغرافية بالضرورة ، وإنما نفسية تبعًا لتغيّر أحواله ما بين احتلال وآخر ، فنجد فلسطين أيام الأتراك تختلف عنها في ظل الانتداب

---

(١) زراقط ، عبد الجيد (مقالة الزمن وآلية السرد في رواية الظلّ والصدى) ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع (٣٥٣) ، أيلول ، ٢٠٠٠ ، ومحفوظ ، عبداللطيف ، وظيفة الوصف في الرواية ، ص٣٠ .

(٢) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص١١٤ .

(٤) الرؤية العمودية تكون بانتقال الوصف من الأسفل إلى الأعلى ، أو العكس ، ويستلزم آفاقًا شاسعة ، وتستخدم عندما تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد ، (خالد حسين ، شعرية المكان) ، ص١٣٨ .

البريطاني أو الاحتلال الإسرائيلي ، والوصف يساعد الروائي في هذه الحالة على بعد المكان .

ويتقدم الوصف السردي حركة الشخصيات في المكان الموصوف ؛ ففي رواية (تحت شمس الضحى) يعود ياسين الأسمر إلى فلسطين بعد اتفاقية أوسلو ، فقد كان مبعدًا في تل الزعتر ، لما يزيد على عشرين عامًا ، مما جعله يشعر بغربة الوجوه والأماكن ، فيقرّر التجوّل في المدينة متغلّباً على ذلك الإحساس المسيطر عليه ، فكما قال :

> قلت : سر كأنّك تدخل هذه المدينة للمرة الأولى في حياتك ، توقّف في «المناظرة» ، تأمّل أسودها التي تتشبّث بالمكان ، همس لنفسه : أظنها الوحيدة التي تعرف الجميع كما يعرفونها .
> مضى في شارع (رُكب) ، توقّف قليلاً مقابل كنيسة «بيت الأصدقاء» ، فكّر في أن يصعد الطلعة الصغيرة التي تتفرّع من الشارع بعدها ليتخفّف من ألفة الملامح وغربتها ، لكن سينما «دنيا» مرت من ذاكرته ، فواصل الطريق باتجاهها[١] .

يظهر المكان في الوصف السابق من خلال حركة ياسين الأسمر فيه ، والأفعال التي يقوم بها ، فتكشفه ، فأفعال مثل : التأمل والتوقّف ، دلّت على المكان المشار إليه صراحة ، وليست الصورة الوصفية التي يقدّمها الوصف السردي مجرّد صورة حية تظهر للقارئ هيئة الموصوفات ، ويشارك فيها كل من السارد العليم برؤيته العربية ، وإحدى الشخصيات بالتحرك ضمن المكان ووصفه إنما توضّح الحالة الشعورية لياسين ليتخفّف من ألفة الملامح وغربتها ، فياسين عائد ، كما قلنا ، بعد غياب طويل فرضه عليه الاحتلال الإسرائيلي لأنه خاف منه ومن أمثاله ، ممن يحملون السلاح ، وأرواحهم على أيديهم ليقاوموا ، ويسجنوا أو يستشهدوا .

---

(١) تحت شمس الضحى ، ص٥٢ .

لا مشكلة في أي منهما ، ليرى وصفًا جديدًا من التخاذل والخنوع لإرادة المحتل فرضته اتفاقية أوسلو التي يمثلها سليم نصري ، هذا المحتل الذي يحاول الاستيلاء على حياة ياسين ، وسلبه أمجاده بأمجاد زائفة وتقليده حتى في مشيه ، وحين لم يتمكن من ذلك يقتله في النهاية أو يجهز عليه بعد أن تقصفه سلطات الاحتلال ، كما قلنا عاد ياسين مستغربًا المكان ومن فيه من وجوه وبشر ، فكان يردّ التحيّة على الجميع لأنّه غير متأكّد من أنّه يعرفهم أم لا ، فالوجوه تغيّرت ، والشوارع لم تعد كما كانت ، حتّى ظنّه بعضهم مجنوناً ، وهذا دفعه للقيام بتفقّد نفسه «تفقدت ملابسي لكي أتأكّد أن هيئتي ليست هيئة مجنون ، هذا ما طمأنني ، أوقفت ذلك الحسّ الطاغي الذي يلصق وجوهًا أعرفها ووجوهًا لا أعرفها بذاكرتي وقلت : سرْ كأنك تدخل هذه المدينة للمرة الأولى في حياتك»[1] .

ما نلاحظه أن زمان القصّة لا يتقلّص في الوصف السردي ، وإنما يؤدّي دور المنظم الذي يوجّه الأحداث باتجاه النمو والتطوّر ، فالموصوفات في الوصف السردي تأخذ بعدًا إنسانيًا يعبّر عن الانفعالات العاطفية ، ففي حين يزداد خوف السارد من المكان الموصوف توحي مكوّنات المقطع الوصفي بطبيعته ، وهذا ما يحصل حين يصف الحواجز ، هذا السّدّ الذي يقف في وجه الفلسطيني وهو يتحرّك من مكان إلى آخر

> عند حاجز مفرق «سلفيت» توقّفت الحافلة . أنزلوا الركاب فتّشوها بدقّة ، وأمضى الجندي عشر دقائق وهو يتأملها من الخارج ويتأمل ركّابها من الداخل ، ثم قال أخيرًا : روخ!
>
> انطلقت الحافلة مسرعة ، كما لو أن الجنود سيغيّرون رأيهم .
>
> – يريد أن يعوّض الوقت الذي فاتنا؟ . . .
>
> أمام حاجز «عيون الحرامية» توقّعت الحافلة ، وادٍ صغير بين جبلين

(١) تحت شمس الضحى ، ص٥١ .

- سدّ لتجميع الضحايا ، ليس إلا . قال ياسين[١] .

في المقطع السابق مزج نصر الله وصف المكان بالسرد والحوار ليشكّل تناغمًا وتوازيًا مع الأحداث التي جاءت بعده ، إذ أراد أن يظهر نصر الله معاناة الفلسطينيين خاصة على الحواجز التي أصبحت جزءاً من روتين حياتهم ، ومكانًا يتلذّذ فيه المحتل بإهانة كرامتهم أو الإساءة لهم وانتهاك إنسانيتهم ، فنصر الله لا يصف مكانًا بقدر ما يوظفه لخدمة هدف توثيقي يسعى له ، ومع كل هذه المصاعب التي تواجههم إلا أنهم لا يستسلمون ، بل يردّون بصلابة ويواجهون فقد

أنزلوا الركاب من الحافلة ، صعد جندي ، سار بين صفي الكراسي حتى المقعد الطويل الذي يحتلّ مؤخّرتها ، ومن الداخل كان يلقي نظرة على وجوه الركّاب في الخارج باحثًا عن تعبير آخر غير اللامبالاة . ثمّة امرأة حامل ، أصرّوا على معرفة ما في بطنها ، أخذها خلف الحاجز ، عادت تلعن . . . تقدّم نعيم . . . يعرف بخبرته أنهم لا يريدون الآن شيئًا سوى أن يرفهوا عن أنفسهم بالركّاب الذين يتحوّلون إلى ألعاب[٢] .

يعطي نصر الله أمثلة كثيرة في روايات الملهاة لمثل هذه المعاناة التي يعيشها الفلسطيني كل يوم ، فهو كما قلنا سابقًا يكتب فلسطين كما يعرفها وكما يرى تاريخها ، ويدرك أن الفلسطيني لا يمكن أن يصمت على هذا الذلّ والأسى ، وأنه لا بدّ سيثور على المحتلّ الغاشم ، وهذا ما حصل في الانتفاضة سواء الأولى أو الثانية ، ففي قرى فلسطين ومخيّماته تكمن الثورة «مخيّم الجلزون . . مساحة جاهزة دائمًا للعرس أو للمظاهرة . . ظاهر ومختلف لا يستطيع الجندي أن يدرك سرّه ، يبتكر طرقًا جديدة لوضع غامض . . لا تحيط به عين البندقية ، ويبدع نوافذ دائمة لغموض واضح يهزّ قامات الجنرالات . ماكر كسنبلة تراوغ هبة ريح ،

---

(١) تحت شمس الضحى ، ص٥٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٦ .

وطيّب كعصفور يعد بأغنية»[1] .

يتّضح لنا أن نصر الله يستخدم البلاغة ، البيان ، والمحسّنات البديعية ، والأصوات المتشابهة ليقدّم وصفًا يمتزج مع الموسيقى ليصف جمال الإنسان الفلسطيني وقدرته على المقاومة والصمود ، فنجد صورة المخيم هنا مفارقة تمامًا لصورة المخيم في الشتات ، فقط لأنه في فلسطين أعطاه هذا الوصف الإيجابي ، فخيمة عن خيمة بتفرق ، وأي مكان في فلسطين هو مكان حميم ومحبّب ، وهذا قد يؤكّد ما قلناه سابقًا بأن وصفه للمكان انطلق من ثنائية تقاطبية (الوطن/ المنفى أو الشتات) .

وقد ساعد التشبيه الذي يشكل قوام الوصف السردي على اختصار الوصف الطويل لاشتعال النار في الأراضي الفلسطينية ، وفتيل المقاومة ضد الصهاينة ، فكل المدن والقرى تتشابه في هذا المجال فـ«نابلس . . باعة الخضار . . الدوار . . صعود جرزيم . . عيبال . . باعة الحلويات ، فتيات الجامعة العائدات من الكتب . . وجنود يعبرون الشوارع باتجاه السوق القديم . . يقظة كاملة . . وأطفال الآر بي جي ، عندما افتقدوا أسلحتهم ، اهتدوا ببساطة إلى أن السلاح الذي يمكن أن يزول أو ينتزع هو الحجارة»[2] .

إنها المعركة التي فُرضت على الفلسطينيين ، فرضها جثوم الاحتلال كل هذه الأعوام ، حتى أصبح وجود الجندي الإسرائيلي جزءاً من تضاريس المكان «نابلس . . أبواب السوق القديم المقفلة . .عيبال ينحني ليضمّ المدينة برفق ، الوقت شمس ، خطوات تعبر الشوارع باتجاهات متقاطعة ، تلقي التحية وتمضي . . الجنود من زمن هنا يقفون كأنهم أصبحوا سطوح المنازل بعد أن طال وقوفهم عليها ، دوريات منقولة . . دوريات راجلة»[3] .

---

(١) الأمواج البرية ، ص٥٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦٩ .

والتعامل مع الاحتلال جزء من الرؤية والوعي الوطني والجمالي من الأرض بوصفها المحدّد المركزي للهوية، فنصر الله ينطلق من هذا المبدأ، إذ لا يمكن تصوّر هوية دون جغرافية ترابية وبشرية، فتجلّت الأرض الفلسطينية في خطابه الروائي من خلال منطلقات عدة:

الأول: إنساني جمالي، يُظهره ذلك الوصف الذي قدّمه لمخيّم الدهيشة، فـ«مخيم الدهيشة: بحر أليف من نعناع السطوح... حبال الغسيل مهرجان ألوان توحّدت مع قوس قزح فاختفى الفرق بينهما، نوافذ تروي حكايات دائمة، وأحاديث أليفة بين الظلّ وامتداده في الضوء، وحلوله فيه، هدهدة طارئة لأم تدعو طفلها لتأمّل المشهد. بحر أليف من ملامح طيّبة»(١).

والثاني: فروسي، ارتبط بالخيل والإنسان، بالفرس والفارس فهي أرض الخيول البيضاء، ويمكن تلمّس صورة الأرض في رواياته تبعًا لظلّ التاريخ، فانعكاس ظلّ التاريخ خلّف نصوصًا وصفية ترافقت في حوارها مع الأرض كموضوع روائي، مع الأحداث الكبرى التي عرفتها فلسطين في صراعها مع الآخر (العثمانيين أولاً، ثم البريطانيين، فالاحتلال الإسرائيلي)، وأحيانًا مع العربي من جهة أخرى.

فرواية (زمن الخيول البيضاء) مثلاً انطلقت من حسّ إثنوغرافي(*) اجتماعي في محاولاتها رسم لوحة تشكيلية للأرض لتكشف، بدون استعمال أسلوب الإدانة السياسي المباشر، الصراع العميق الذي يخوضه الفلسطينيون مع الطامعين في أرضهم، وقد يؤكّد هذا الأمر تلك النظرة التي أطلقها الخوري

---

(١) الأمواج البرية، ص٩١.

(*) إثنوغرافي، كلمة مأخوذة من الكلمة اليونانيّة Ethnos وتعني العرق والجنس، وهو فرع من فروع الأنثروبولوجيا (Anthropology) من أنثروبوس (Anthropos) وهو الإنسان، وميدانه تطبيقيّ يقوم على: وصف الشعوب والسلالات، ورصد ثقافاتها وسلوكياتها الاجتماعيّة، ويقدّم وصفاً شاملاً لحياة الإنسان أو المظاهر الخارجيّة للثقافة التي يراها الملاحظ.

(جورجيو) باتجاه قرية الهادية حين تركها . . وهنا يزاوج نصر الله بين الوصف السردي و(نظرة عين الطائر) فهي تلخّص تلك الأطماع فقد «استدار نحو القرية ، راح يتأملها من بعيد ، يتأمّل امتداد السهل وزيتونه ، وصعود البيوت الخفيفة باتجاه قمّة الجبل»[١] ، السارد/ الواصف نقل لنا رؤية جورجيو البصرية في سياق حديثه عن مكوثه فترة طويلة في القرية ، إذ أوقف عربته ليتأمل بنظراته القرية ، هذه النظرة تمثّل نظرة المحتل ، فالأب جورجيو يوناني ، لما يطمع فيه ، ما يريد سرقته : الجمال ، والزيتون المنغرس من جذوره ، أي اقتلاع الإنسان الفلسطيني من هذه الجذور للبحث عن وجود تاريخي لليهود ، ألم يكن نصر الله نفسه من وصف الفلسطينيين بعد خروجهم من فلسطين وشتاتهم بأنهم زيتون شوارع يستعمل للزينة؟ بعد أن كانوا زيتونًا حقيقيًا يحمي الوجود والحياة

تذكّري فقط ، حاولي أن تتذكري متى رأيت أول زيتونة يُلقى بها هنا ، إلى أرجل المارة وقطعان الأغنام والنساء المذبوحات بانتظار كيس الطحين ، حدّقي في سلالهن الطافحة بفضلات السوق ، وحاولي أن تتصوّري معي ، أي زيتون ذاك الذي كنّاه ، وأي زيتون ذاك الذي أصبحناه ، يا سلوى ، لم نكن خارج الوطن أكثر من زيتون شوارع[٢] .

والمنطلق الثالث الذي ينطلق منه مقدّس ، فمن الطبيعي أن ينظر أصحاب الديانات السماوية إلى فلسطين بشيء من التقديس كونها مهد الأنبياء والديانات ، وهذا ما ظهر من خلال الوصف السردي في رواية (طفل الممحاة)

لم تدرك أنّك وصلت أرض فلسطين إلا حينما بدأت تلوح عن بعد قراها وبساتينها ، ومآذنها . حينها انتابك ذلك الشعور العميق بأنك تطأ أرضًا مقدّسة ، رهبة غريبة دبّت في أوصالك . . . ومن كل

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٥٣ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٢٦ .

مكان راح الناس يتدفّقون باتجاهكم ، بأغنياتهم وزغاريدهم ، أطفالاً ورجالاً ونساء وشيوخًا ، وبالرغم من قاماتكم المعفّرة ، وعلامات التعب التي اختطفت ألوانكم ، راح بهاؤكم وهالات الضوء المحيطة بكم تعمي أعينهم . . .[1] .

لقد ساهمت هذه التقنية (دمج السرد بالوصف) في إظهار مشاعر العربي تجاه فلسطين وإحساسه بها ، هذا الإحساس الذي لم يترجم إلى فعل حقيقي ، فالعرب لم يبذلوا جهدًا حقيقيًا للدفاع عن فلسطين ، إضافة إلى أنهم تآمروا عليها ، فكانت النكبة ثم النكسة ، وقد ساهم الوصف في إظهار هذه الوظيفة الأيديولوجية الرمزية التسجيلية بكل أبعادها فقد «كان المشهد الممتد أمامك ، المشهد المحيط بك مربكًا أيضًا ، فقد تهيّأ لك ، لأقل من لحظة ، أن ما تراه جيشًا خارجًا من حرب لا في طريقه إليها»[2] فجيش الإنقاذ يحتاج إلى منقذ وهو ما يجسّده نصر الله على لسان الشيخ الضرير في الرواية نفسها ، ذلك الشيخ الذي أحضروه لشحذ همم المقاتلين في جيش الإنقاذ ، إذ «فوجئ الجميع حين لم ينطق سوى خمس كلمات هي في الحقيقة ثلاث لا غير .

: أيها الجيش ، أيها الجيش ، ليتك كنت هنا»[3] .

إلا إنّ الصورة الأكثر طغيانًا للأرض في الرواية قد تكون صورة الأرض المغتصبة ، والبحث عن تحريرها من الآخر المحتلّ ، وكأنّ نصر الله يقدّم خطابًا تأسيسيًا مناهضًا لخطاب الآخر الإسرائيلي ، منطلقًا من أن الأرض الفلسطينية هي أساس وجوده ، وساعده وصفه السردي على رسم لوحة مكانية شكّلتها الملهاة الفلسطينية ، وتعيين الموصوفات فيها وتوزيعها على مساحاتها ، تلازم ذلك مع سرد غني للأحداث التي تصاعدت لتصل إلى الحدث الأكثر إيلامًا ، وهو

---

(١) طفل الممحاة ، ص٢١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٠٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢١١ .

ضياع فلسطين الذي اعتبره المنطلق الذي يبدأ فيه في طرح أبعاد القضية الفلسطينية : فجاءت النكبة والنكسة ممتدّتين في (طيور الحذر) ، وأسباب النكبة في (طفل الممحاة) ، وفلسطين بعد الاحتلال في (أعراس آمنة ، تحت شمس الضحى) ، وقبل النكبة وأيام الجمال الفلسطيني والسيادة في (قناديل ملك الجليل) ، وفلسطين الأصالة في (زمن الخيول البيضاء) .

ابتدأ كما قلنا من النكبة ، لأن فلسطين ضاعت فيها ، وقد غيّر ضياعها ملامح الحياة والأرض . . وشكّل هذا الحدث حدًّا فاصلاً في تاريخ الإنسانية ، فكيف الحال بالنسبة للفلسطيني ، فقد أصبح ينظر للمكان الحالي البديل للوطن بمنظار قهره وألمه ، فهو البديل عن الأرض والجمال ، الجمال الذي تحتضنه ذاكرته كما تحتضن المكان أيضًا ، ومن هنا يمكن أن نفهم عناوين الروايات وعلاقتها بالمكان (زيتون الشوارع ، زمن الخيول البيضاء ، طيور الحذر) التي ترمز جميعها للفلسطيني ولفلسطين قبل وبعد النكبة ، فنصر الله يختصر بكلماته البسيطة الرامزة مأساة فلسطين بعمقها وامتدادها .

وهكذا نجد أن الميزة الأساسية للوصف السردي هي الاختصار ؛ فالسارد يختصر في صفة واحدة سردًا طويلاً ، ويكثّف أحداثًا كثيرة ، توحي بدلالات عميقة تنم عن دور الوصف السردي في الكشف عن مشاعر الشخصيات الروائية في أماكنها وفي جميع حالاتها ، حزنًا وفرحًا ، غربة ووجودًا ، واقعًا وماضيًا .

ويهتم نصر الله في هذا السرد الوصفي بالفضاء الأوسع وهو فلسطين بسبب خصوصيتها وتميّزها ، فلم يلتفت لوصف الحيّز المكاني من بيوت وشوارع . . . بالدرجة نفسها التي كان يهتم بها في وصف أماكن الشتات ، لأن هذا الحيز أينما كان هو في فلسطين ، أي في الوطن .

ثانياً: وصف الشخصيات

تسهم الشخصية في الرواية في تمحور الأفكار العامّة أو الخاصّة المتمثلة في رؤية الكاتب للشخصيّة الروائية أو للعالم الخارجي ، كما تحمل المعاني الإنسانيّة ، وبالتحديد مع ظهور المجتمع البرجوازي الذي انطلقت فيه الرواية لتصل الصدارة ، وصارت الأحداث تابعة لها(١) .

فهذه الشخصيّة أو تلك ما هي إلا عناصر مستوحاة من الواقع المعيش ، وإن كان للمتخيّل دور كبير في تركيبها الفني ، ولا يستطيع الروائي إبعاد الشخصيّة الروائية عن مسرح أحداث الرواية ؛ لأنّها تتعدّد بحسب الاتجاه الفكري والإيمان الأيديولوجي ، وتتنوّع بحسب الثقافات والحضارات والطبائع البشريّة ، فهذا المكوّن يتفاعل مع غيره من المكوّنات في العمل الروائي كي يشكّل الإطار العام للعمل الكلّي ، والرواية قد تحتاج إلى شخصيّة واحدة لبنائها الفني وحواراتها ، وقد يكون الاحتياج إلى عدد من الشخصيات ذات الطباع المختلفة ، والميول والاتجاهات المتباعدة ، بمعنى أنّ تعدّد الشخصيات في العمل الروائي يؤكّد التضافر في نموّ الأحداث ويساعد عليه .

إنّ العمل الروائي يحتاج إلى الشخصيّة الرئيسية وإلى الشخصيّة الثانويّة ، وهما تتساعدان في إبراز صورة العمل بحسب ما يريد كاتبه ؛ لذلك فالشخصيّة هي العمود الفقري في الرواية ، والشريان الذي ينبض به قلبها ؛ «لأنها تصطنع اللغة ، وتثبّت الحوار ، وتلامس الخلجات ، وتقوم بالأحداث ونموّها ، وتصف ما تشاهد»(٢) .

وهناك ملامح أساسيّة تتميّز بها الشخصيّة الروائيّة وهي «بمثابة دليل له وجهان ، دال من حيث إنها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هويّتها ،

---

(١) لحمداني ، حميد : بنية النّص السردي ، ص٥١ .

(٢) حسين ، فهد (٢٠٠٣) : المكان في الرواية البحرينيّة ، دراسة نقديّة ، فراديس للنشر والتوزيع ، ص٤٥ .

ومدلول وهو مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرّقة في النّصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[1] .

ويحاول النّصّ الروائي بناء الشخصيّة الروائية بالكشف عن الملامح الجسديّة من قوّة وضعف ، من طول وقصر ، من ضخامة ونحافة ، وكذلك الملامح النفسية وما يعتريها من حلم وتمرّد وانغلاق أو تحرّر ، أو بإظهار الملامح الطبقيّة التي تدلّ على الغنى أو الفقر ، أو عن طريق إبراز جنس الشخصيّة سواء أكانت ذكراً أم أنثى ، أو المكانة الثقافيّة أو الاجتماعيّة فضلاً عن المهنة التي تمتهنها ، وهذا ما يسمّى بأبعاد الشخصيّة : البعد الخارجي ، والاجتماعي ، والنفسيّ والأيديولوجي ، علماً بأنّ الروائي غير ملزم بوصف هذه الأبعاد جميعها ، فهو ينتقي منها ما يراه ملائماً وقائماً بالوظيفة التي يريدها منها ، خاصّة أنّ أصحاب الرواية التجريبيّة نظروا نظرة مغايرة للشخصيّة في رواياتهم ، فباتت باهتة بلا اسم[2] ولا قدر ولا أعماق ؛ فالبطل من وجهة نظرهم هو نموذج «للغريب الذي لا تحرّكه مجموعة من الانعكاسات الاجتماعيّة ، وليس لديه طموح ولا قيم متعالية ، ولا حتّى خيال ، وهو دائماً يراقب ، ويسجّل ويشكّك»[3] ، ومهما كانت الأبعاد التي يتناولها الروائي في بنائه لشخصياته ، فالوصف وسيلته الأهمّ في تناولها ، إذ يقوم بالدور الأكبر في عملية البناء سواء بالطريقة المباشرة التي توضّح المعطيات التي ذكرناها سابقاً ، أم بالطريقة غير المباشرة التي تبرز من خلالها الشخصية عبر السرد أو الحوار أو الحدث ؛ لأنّ كلّ هذه المكوّنات تسهم في إضاءة جزء من الشخصيّة الروائية لتكون كائناً حيّاً له وجود فيزيقي ، وتصف ملامحها وقامتها ، وصوتها وملابسها وسنّها وأهواءها ،

---

(1) حطيني ، يوسف (١٩٩٩) : مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص٢٣ .

(2) غرييه ، نحو رواية جديدة ، ص١٥ .

(3) نقلاً عن فريال سماحة ، رسم الشخصيّة ، ص١٥ ، ١٦ .

وهواجسها وسعادتها ، وإذا أخذنا بالرأي الذي يرى أنّ مفهوم الشخصيّة يلتقي «بمفهوم العلامة اللغوية حيث يُنظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل ، سيمتلئ تدريجيّاً بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النّصّ»[1] نجد أنّ دور الوصف ووظيفته ينطلق من هذه النقطة ، فأي شخصيّة في بداية ظهورها على مسرح الأحداث تكون مجرّد صفحة بيضاء ، لا نعرف شيئاً عن أوصافها أو سلوكاتها أو طبيعة حياتها ، ثمّ تأتي الأحداث التي تقترن بسلوكات وأوصاف مختلفة لتجعلنا نكوّن فكرة شاملة عنها ، ونتعرّف إلى التحوّلات التي تصيبها ، فالوصف أداتنا الأساسيّة ، كما قلنا ، حتّى لو طبّقنا أيّاً من المقياسين اللذين اقترحهما فيليب هامون للشخصيّة وتقديمها على الوصف ، وهما : المقياس الكمّي الذي ينظر إلى كمّية المعلومات المعطاة بصراحة حول الشخصيّة ، والمقياس النوعي ، الذي يتتبع مصادر المعلومات حول الشخصيّة .

وينبغي أن تكون ملامح الشخصيّة متّسقة مع الدور الذي تقوم به ، فلا يمكن أن تأتي الشخصيّة نحيفة وتأخذ دور الفتوّة ، أو شخصيّة أميّة جاهلة لا تدرك البعد الاجتماعي وتأخذ دور المناضل المدافع عن حقوق الناس .

وقد يكون من الصعب تقسيم الشخصيات في فئات فـ «الوصول إلى فرز دقيق في قضيّة تصنيف الشخصيات في صفوف ترتيبيّة ، تخضع فيها لمجموعة من القوانين الضابطة التي تشكّل نظريّة قياسيّة يقاس عليها ؛ لأنّ العمليّة التصنيفيّة تكون تابعة للموضوع الذي يتّخد مقياساً للتصنيف ، والشخصيّة تخضع لأكثر من مقياس ، ومن هنا تنتج الصعوبة والاستحالة في التصنيف الدقيق»[2] ومن خلال الشخصيّة ودورها يظهر عامل النمو أو الجمود ، فهناك الشخصيّة المدوّرة التي لا تستقرّ على حال ، ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف مسبقاً

---

(١) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص٢١٣ .

(٢) حسين ، سليمان (١٩٩٢) : مضمرات النّص والخطاب في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي ، دمشق ، اتحاد الكتّاب العرب ، ، ص١١٠ .

ماذا سيؤول إليه أمرها ، لأنّها متطوّرة تتفاعل مع الأحداث ، إنّها الشخصيّة الشجاعة المغامرة التي يطلق عليها فورستر الشخصيّة النامية[١] ، التي تنمو بنموّ أحداث الرواية ؛ لذا يحاول الكاتب أن يجعل المبرّرات الموضوعيّة لهذه الشخصيّة حين يركّب عليها بعض الصفات ضمن المحيط القيمي المرتبط بالوعي الفردي والإنساني ، وبخاصّة إذا أراد الكاتب أن يبث بعض أفكاره عبرها ، أمّا الشخصيّة الجامدة فهي المسطّحة التي تبقى على وتيرة واحدة .

وهذا الأمر يدركه إبراهيم نصر الله ، ففي كل مرة يُقدم على الكتابة الروائية يقدّم محاولة جسورة تحسب له حين يجترح موضوعًا شائكًا : القضية الفلسطينية ، أزمة المثقف ، الإنسان العربي المهزوم والمأزوم داخليًا وخارجيًا ، وهذا الأمر يدفعه إلى المواءمة بين الشكل والمضمون والتجديد فيهما ، إضافة إلى عنايته بجميع عناصر البناء الروائي ، وحرصه الدائم على أن يولي كل عنصر فيها حقه ، ومنها الشخصيات ؛ لذا حين يقدم على اختيار الشخصية وبنائها يتوقف طويلاً ، فقد قدم لنا في أعماله شخصيات لا تنسى بسهولة ، شخصيات حية تتحرك وتفكر وتتحاور وتتصارع ، ولم يكن ذلك ليتأتّى لولا رغبته برسمها وحرصه على تجسيدها داخل العمل لتمثّل شخصيات حية لها وجودها الفعلي وسماتها وحركتها وصراعها ، وما يميزه أن هذا الأمر تستوي فيه الشخصيات الرئيسية والثانوية التي أولاها عناية كبيرة واهتمّ بأبعادها المختلفة ؛ لينشئ بذلك مجتمعًا روائيًا موازيًا للمجتمع الواقعي وشبيهًا به ؛ لذا حين يختار شخصية ويقوم ببنائها روائيًا يتوقف طويلاً ، فأحيانًا يسهب في الحديث عن أوصافها وأحيانًا أخرى يغيب الوصف عن الجميع ، ليضيف اللاوصف في حدّ ذاته بعدًا ومعنى جديدين للعمل .

ولعلّ تقسيم الشخصيات المعهود : رئيسية ، وثانوية ، نامية ومسطحة ، إيجابية وسلبية . . . إلى آخر هذه التقسيمات قد لا يفيد دراستنا للوصف في

---

(١) فورستر ، أ.م (١٩٦٠) : أركان الرواية ، تر : كمال عيّاد ، دار الكرنك ، القاهرة ، ص٦٣ .

أعمال إبراهيم نصر الله لأسباب أهمها : عدد الروايات موضوع الدراسة ، وهي خمس عشرة رواية ، يجسدها عدد كبير من الأبطال مما قد يجعل إيجاد قاسم مشترك بينهم أمراً ليس باليسير ، والأمر الثاني اهتمام نصر الله الواضح بشخصياته والتجديد المستمر في التعامل معها ، فهو يولي الأهمية للشخصية الثانوية كما الرئيسية ، فشخصية الفتى النمر في رواية (تحت شمس الضحى) قد تؤثر في العمل بقدر شخصية البطل (ياسين الأسمر) ، إن لم تكن أكثر ، وشخصية خميس في (زيتون الشوارع) تماهي وتحاكي شخصية سلوى بطلة الرواية ، مما يدفعنا إلى البحث عن تقسيم مختلف يناسب طريقة نصر الله في وصف أبطاله ، ولعل هذا التقسيم يكون نافعًا وملائمًا إن كان حسب الآلية التي اتبعها في الوصف ، ويمكن لنا أن نقترح التقسيم الآتي لوصف الشخصيات :

- الوصف الحسّي المباشر .
- الوصف الاستبطاني .
- وصف الشخصية باستخدام تقنية سينمائية .
- اللاوصف .

ولكن قبل البدء بالحديث عن هذه التقسيمات لا بدّ لنا من ذكر بعض السمات المشتركة بين شخصيّاته ، بالرغم من اختلافها من ناحية ، واختلاف مشروعه الروائي الذي ينقسم إلى : الملهاة الفلسطينيّة ، وتضمّ سبع روايات إضافة لروايتي : (مجرّد ٢ فقط) و(الأمواج البريّة) وسبب ضمّ هاتين الروايتين للملهاة يعود أوّلاً ؛ لوحدة الموضوع وهو القضيّة الفلسطينيّة ، ولرغبة نصر الله نفسه في ضمّهما للملهاة ثانياً ، ومشروع الشرفات ويضمّ أربع روايات ، وروايتين منفصلتين : (براري الحمّى) و (عو) ، وهذه السمات هي :

١ . اختار أبطال غالبية رواياته من أبناء الطبقة الفقيرة أو المتوسّطة وهم من يمكن أن نطلق عليهم المهمّشين في المجتمع ، ما عدا روايته الأخيرة (شرفة الهاوية) فأبطالها من الفئة الغنيّة ، وهذا الأمر عائد لطبيعة الموضوع وهو

الفساد ، خاصّة فساد أصحاب السلطة ، ولا شكّ في أنّ مثل هذا الاختيار أي (المهمّشين) عائد إلى تبنّي الكاتب للقضيّة الفلسطينيّة من ناحية ، وانحيازه للهمّ الإنساني من ناحية أخرى .

٢ . سمات تجمع بين بطلاته الأمّهات غالباً وهي (القوّة والأنفة والشجاعة ، والقدرة على المواجهة) ، وتمثّل هذا الأمر : الست زينب في رواية (زيتون الشوارع) ، وأم محمّد في (الأمواج البريّة) ، وآمنة في (أعراس آمنة) ، وعائشة أمّ الصغير ومريم خالته في (طيور الحذر) ، ونجمة في (قناديل ملك الجليل) ، في مقابل الشخصيّة الانهزاميّة التي تمثّلها الفتيات الشابّات المتعلّمات في أعماله مثل : فاطمة في (براري الحمّى) ، منار في (شرفة العار) ، ديانا في (شرفة الهاوية) ، وقد جمع بين الشخصيتين الأولى والثانية نهاية واحدة هي الموت سواء بالانتحار أو القتل ، في حين كانت نهاية الأخيرة الموت المعنوي لبقائها زوجة لسلمان بيك ، وعدم تمكّنها من تركه ، بالرغم من أنّ انهزامية منار مثلاً لم تكن باختيارها وإنّما فرضها عليها المجتمع وأفكاره .

٣ . غياب شخصيّة الأبّ المؤثّرة في غير روايات الملهاة ، فهو من وجهة نظره مستسلم وسلبي ، ويمثّل هذا الأمر أبو محمّد في (براري الحمّى) ، ووالد منار في (شرفة العار) ، أمّا الأبّ الفلسطيني في الأراضي المحتلّة فيحمل صورة مناقضة ، فهو شجاع ملتزم صاحب مبدأ كما في شخصيّة الحاجّ محمود في (زمن الخيول البيضاء) ، وعمر الزيداني في (قناديل ملك الجليل) .

٤ . الأبطال الشّباب في الغالب تجمعهم قواسم مشتركة ، فهم مثقّفون ينتمون إلى مهنة الصحافة مثل : أحمد الصافي في (عو) ، عبدالرحمن في (زيتون الشوارع) ، بهجت حبيب في (شرفة رجل الثلج) ، سعيد في (حارس المدينة الضائعة) ، أو تجمعهم مهنة التعليم مثل : محمد حمّاد في (براري الحمّى) ، والسارد في (مجرّد ٢ فقط) ، والدكتور كريم في (شرفة الهاوية) ،

وشخصيّاتهم في الغالب سلبيّة . في حين أنّ الشابّ في فلسطين له دور إيجابيّ نضالي مثل : خالد في (زمن الخيول البيضاء) ، وظاهر العمر في (قناديل ملك الجليل) ، والبحري في (الأمواج البريّة) .

٥ . لا يحفل نصر الله غالباً بالوصف الخارجي لشخصيّات أبطاله إلا إذا اقتضى العمل ذلك ، فروايات الملهاة لا نجد فيها ذلك الوصف الجسدي المفصّل إلا فيما ندر ، وذلك لأنّ الأساس والجوهر هو الأرض والقضيّة ، في حين يظهر هذا النوع من الوصف في روايات (الشرفات) لأنّها تتناول قضايا الإنسان من كلّ الجهات ؛ ممّا يجعل وصفه وظيفيّاً .

٦ . لعبت المرأة دوراً مهماً في غالبيّة أعماله ويبرز هذا الأمر في أنّها كانت الشخصيّة المحوريّة في روايات : (زيتون الشوارع) و(شرفة العار) و(أعراس آمنة) ، وكانت تشكّل إمّا رمزاً وإمّا نموذجاً ، ويظهر من تعامله مع شخصيّاته النسائيّة مناصرته لقضيّة المرأة ووقوفه في صفّها .

٧ . النهاية المأساويّة التي تجمع غالبية أبطاله ، فنهايتهم الموت المادّي أو المعنوي ، إذ انتهت جميع رواياته باستثناء (الأمواج البريّة) بمثل هذه النهاية ، ممّا يخلق علاقة بين نصر الله وبين الموت يجسّدها الوصف في حديثه الدائم عنه .

إلاّ أنّ مثل هذه الملاحظات ، في غالبها ، يفيدنا في محاولتنا البحث عن دور الشخصيّة في العمل الروائي ووظيفتها ، لا دراستها من حيث الوصف وطريقته ؛ وهذا يعدّ مبرّراً لمحاولتنا السابقة إيجاد قاسم مشترك آخر لتقسيمهم ، ألا وهو الطريقة التي تمّ وصفهم بها .

أ. الوصف الحسّيّ المباشر:

وذلك حين يلجأ السارد إلى رسم الجانب المادّي ، والملامح المميّزة لهذه الشخصيّة فيحوّلها أمام القارئ إلى شخصيّة من لحم ودم ، فيظهر ملامح الوجه ولونه ، والشعر ، وشكل الجسم . . . وهذا لا يستدعي بالضرورة تقديم أوصاف

طويلة ودقيقة للشخصيّة إذ إنّ الإيجاز[1] قد يكون قادراً على إيصال ما لا يستطيع الوصف الطويل فعله إن كان موظّفاً بطريقة فنيّة سليمة ، إضافة إلى أنّ الروائي حين يختار أوصافاً بعينها أو شكلاً معيّناً لشخصياته فإنّه يرمي بذلك إلى دلالات اجتماعيّة أو اقتصاديّة من وراء هذا الرسم[2] .

وفي هذا الأسلوب يركّز نصر الله على الأبعاد الحسيّة للشخصيّة ويسعى إلى إظهار ملامحها الشكليّة ، وأبعادها الخارجيّة ، وخاصّة البعد المادّي بطريقة مباشرة وواضحة ، إضافة إلى رسم الخطوط العريضة لها من خلال حركتها ، وفعلها ، وحوارها ، وهي تخوض صراعاتها المختلفة مع ذاتها أو مع غيرها ، كما قد يقوم بإظهار بعدها الاجتماعي وهو البعد الثاني الذي يحرص الروائي غالباً على وصفه ، فبعد أن يقوم الروائي برسم الملامح الخارجيّة للشخصيّة لا بدّ له من إقامة عالم بشريّ ومادّي[3] من حولها تحقّق فيه انتماءها إلى فئة معينة من الناس أو طبقة من المجتمع أو مكان . . . هذا الانتماء الذي يسوّغ تصرّفاتها ولغتها وحركتها وطموحها[4] .

وما يميّز وصف نصر الله هذا أنّه وصف وظيفيّ ، بمعنى أنّه لا يختار من الصفات إلا ما يناسب الغرض الدراميّ والفنّي الذي يريده ، فلا يسهب -غالباً- في وصف الملامح الدقيقة للشخصيّة ، وإنّما يتابع نموّها راصداً تفاعلها مع الأحداث المتعاقبة ، فتصبح العلاقة بينهما (الشخصيّة والحدث) طرديّة إذ «يتبع كلّ نموّ في الشخصيّة تغيّر في الحدث وتنامٍ في الصراع»[5] ويستند

(١) كورمو ، نيللي : فيزيولوجية القصّة ، الآداب ، يناير ١٩٥٤ ، ص٧٧ .

(٢) الماضي ، شكري : فنون النثر الحديث ، ص٣٠ .

(٣) كورمو ، نيللي ، المرجع السابق ، ص٧٧ .

(٤) الماضي ، شكري : المرجع السابق ، ص٣٢ ، ٣٣ .

(٥) سماحة ، فريال (١٩٩٩) : رسم الشخصيّة في روايات حنا مينة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص٣٤ .

الوصف المادّي للشخصيّة إلى الرؤية البصرية ، وهذا يعني أن يمتلك الواصف القدرة على المشاهدة أو على التصوّر ، والوصف المادّي يركّز على الصفات الحسيّة للشخصيّة بغية تقديم تفصيلات لها ، وفي محاولة لرصد الوصف الجسدي الخارجي لشخصيّات نصر الله نجد تبايناً واضحاً بين رواية وأخرى ، فبعضها لم يكن فيه أيّ وصف يُذكر للشخصيات ، ويتمثّل هذا الأمر في روايات : (مجرّد ٢ فقط) ، و(أعراس آمنة) ، و(تحت شمس الضحى) ، وهذا ما سنتناوله في حديثنا عن اللاوصف ، في حين حفلت روايات الشرفات : (شرفة رجل الثلج) و(شرفة العار) و(شرفة الهاوية) بوصف حسيّ ظاهر للشخصيّات ، وقد يعود السبب في تركيزه فيها على الوصف الخارجي إلى أمرين : أمّا الأوّل فهو الموضوع المتعلق بالشرف ، وهو معنى مرتبط في أذهاننا بالجسد ، وأمّا الثاني فمتعلّق بالسقوط ، فالسقوط الأخلاقي والقيمي يوقعنا في هاوية ، هذه الهاوية التي يمثّلها وقوع الجسد من الأعلى ممّا يجعلنا نشعر بقوّة الارتطام إذ يكون مدوّياً ، أمّا في باقي الروايات فالوصف الخارجي يستخدمه نصر الله حسب الضرورة .

وأمّا الشخصيات التي سنمثّل لها في هذا الجزء فتقسم إلى قسمين : الأوّل ، شخصيّتان سنتناولهما بالتفصيل وهما : منار في (شرفة العار) ، وظاهر العمر في (قناديل ملك الجليل) ، ولعلّ الأسباب التي تدفعنا إلى هذا الاختيار تعود إلى :

١ . اهتمام نصر الله برسم هذه الشخصيّات وتصويرها بشكل لافت مقارنة مع غيرها من الشخصيات في الأعمال التي تنتمي لها .
٢ . الدور الذي يلعبه وصف هذه الشخصيّات في العمل .
٣ . كلّ منها يمثّل نموذجاً إن صحّ لنا تسميتها كذلك : الشخصيّة المرجعيّة الاجتماعيّة ، والشخصيّة المرجعيّة التاريخيّة .

وأمّا القسم الآخر من الشخصيّات فهي شخصيّات وصفها وصفاً خارجيّاً مركّزاً على سمة أو أكثر واستخدمها لهدف أو أكثر ، وفي الغالب كان استخدامها رمزياً .

وقبل الحديث عن شخصيّات القسم الأوّل ، والكيّفيّة التي جاء الوصف الحسّي التصويري لها ، لا بدّ لنا من الوقوف على عتباتها ، أعني بذلك الأسماء ، فالاسم هو صاحب العلامة الوصفيّة الأولى في الحديث عن الشخصيّة ، والتعرف إلى صفاتها ، فهو يصف ، حتّى في غيابه ، ويقدّم دلالات وإيحاءات سواء أكانت مطابقة أم مفارقة . . . .

فاسم العلم ، عند السيميائيين مثلاً ، هو أهمّ الدوال في توجيه دفّة قراءة النصوص سطحاً وعمقاً ، واسم العلم ، كما هو معروف ، يتكوّن من الاسم الشخصي للإنسان وكنيته ولقبه ، وقد يكون تارة ذا طبيعة حرفيّة تقريريّة ، وتارة يكون ذا طبيعة مجازيّة وتضمينيّة وإيحائيّة .

هذا وتخضع أسماء الأعلام في مجال الرواية لثنائية الاعتباطيّة والقصديّة ، فمن الروائيين من يستعمل اسم الشخصيّة بطريقة عفوية غير معلّلة وغير مقصودة ، ولكن هناك من يستغلها بطريقة مقصودة يريد بها دلالات معينة ، فالروائي «يسعى وهو يضع الأسماء لشخصيّاته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقّق للنصّ مقروئيته وللشخصيّة احتماليتها ووجودها ، ومن هنا مصدر ذلك التنوّع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيّات الروائية . . . ولذلك ، فمن المهمّ أن نبحث في الحوافز التي تتحكّم في المؤلّف ، وهو يخلع الأسماء على شخصيّاته»[(١)] .

وهذا يعني أنّ اختيار الاسم وتوظيفه في العمل الروائي ليس شرطاً أن يكون اعتباطياً ، إذ قد يكون للروائي هدف أو مقصد يسعى إليه من خلال اختيار الاسم ، أو ليساعد في إعطاء الأوصاف المكمّلة للشخصيّة ، فالاسم يشكّل

دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصيّة ، والمفترض أن تكون هناك خلفيّة لاسم البطل وأسماء الشخصيّات

---

(١) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص٢٤٧ .

المساعدة ، أوّلاً ، لأنّ تسمية بعض الشخوص ضروريّة . . . وثانياً ، لأنّ تسمية شخصيّة باسم خاصّ تشكّل العنصر الأبسط من التمييز ، كما يقول توماشفسكي . وثالثاً ، لأنّ التسمية جزئيّة بنائية كباقي الجزئيات المؤلّفة للشخصيّة ، وإطلاق لقب على أخرى ، ليس منطلقه الفلوكلوريّة وإنّما الفنيّة ، وما فيها من ضرورة ، تلزم أن يكون الاختيار مؤسّساً على فهم كامل للعمل القصصي وطبيعته[1] .

وهذا الأمر بالتأكيد لا يغيب عن بال معظم الروائيين ؛ لذا نراهم ينوّعون في استخدام الأسماء والألقاب والكنى على أبطالهم ، فالروائي أي روائي في تقديمه لشخصياته

يطلق عليهم ألقاباً مهنيّة (الأستاذ ، المقدّم ، . . .) ، أو يعيّنهم بألفاظ القرابة (الأب ، العم ، . . .) ، كما يكون في وسعه كذلك أن ينسبهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التلاوي ، التطواني ، . . .) ، بل إنّنا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم صفات أو عاهات تميّزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم (العرجاء ، الأبله ، . . .) ، أو يضع لهم أسماء مجازيّة أبعد ما تكون في الدلالة عليهم ، وأخيراً ، فهو ربّما استعاض عن تلك الوسائل جميعها باستعمال الضمائر النحويّة المختلفة ، وتوظيفها للدلالة على الشخصيّات في الرواية[2] .

وهذا كلّه يدركه إبراهيم نصر الله ، ونجده في عالمه الروائي ، فهو يراوح في استخدام اسم العلم للدلالة على شخصياته بالمطابقة أحياناً وبالمفارقة حيناً آخر ، أو بالدلالة الكليّة ، أو من باب السخرية ، أو دلالة رمزيّة ، وأحياناً يغيب

---

(١) أجماهري ، المصطفى : (الشخصيّة في القصّة القصيرة) ، مجلة الموقف ، المغرب ، العدد ١٠ ، ١٩٨٩ ، ص١٢١ .

(٢) بجراوي ، حسن : المرجع السابق ، ص٢٤٧ .

الاسم من قاموس الشخصيّة ليكتفي بالضمائر .

فمن الاستخدام المفارق لدلالة اسم العلم وإعطائها وصفاً مناقضاً لحياة صاحبها ، تكرار اسم سعيد بمرادفاته على أبطاله : فبعد أن نعيش مع (حارس المدينة الضائعة) كلّ آلامه ، ونرى الحياة البائسة التي يحياها ، نعرف عند اقتراب نهايتها أنّ اسمه سعيد ، وهو اسم بعيد كلّ البعد عنه وعن واقعه المرير الذي يتلقّى فيه ، بوصفه مواطناً ، الصفعة تلو الأخرى .

والأمر نفسه يتكرّر مع بهجت سعيد في رواية (شرفة رجل الثلج) ، فحياته بؤس متواصل ، ورعب دائم من السلطة ، ونهايته ليست أقلّ مأساويّة ممّا عاشه حين تفقأ النسور عينيه وهو في الشرفة ؛ ليكون نصيبه من البهجة والسعادة هو الاسم فقط .

وفي رواية (شرفة العار) نرى أنّ الاسم الذي اختاره لشقيق البطلة هو أمين ، وهو أبعد ما يكون عن معنى الاسم الذي قدّم وصفاً مفارقاً لوضعه ، فقد كان السبب في لجوء والده المريض إلى سائق آخر ليعمل على سيارته ، هذا السائق الذي قام باغتصاب منار بعد ذلك انتقاماً من شقيقها أمين ، مع أنّ هذا الاستخدام للاسم قد لا يكون مناقضاً للشخصيّة إن نظرنا إليه من ناحية أخرى ، وهو أنّه الأمين على التقاليد الموروثة والأفكار المتعفّنة الخاصّة بالشرف بدليل أنّ مقتل منار كان على يديه ، فالاسم بحدّ ذاته يأخذ معناه أو ظلال معناه من السياق المستخدم ، ويحاول نصر الله في (شرفة العار) إعطاء أبعاد مختلفة من خلال الأسماء ؛ ممّا يُكسب العمل فنيته العالية .

وقد يكون الاسم واصفاً ودالاً على شخصيّة صاحبه ، كما كان في الاسم الذي أطلقه الصافي على زوجته فِتْنة ، فقد كانت من الأسباب المهمّة في سقوطه وابتعاده عن مبادئه وقيمه لِيحقّق لها أحلامها ، وكذلك شخصيّة نبيلة في (شرفة العار) ، فقد حملت الكثير من النبل والأخلاق الكريمة ، ووقفت إلى جانب منار في أزمتها ، وحاولت إخراجها ممّا وقعت فيه ، ومنار هي الشخصيّة الأولى التي سنتناولها في الوصف الخارجي .

١. وصف الشخصيّة جسدياً

وفي هذا القسم الذي يقدّم وصفاً جسديّاً متكاملاً للشخصيّة، نجد أنّ الاسم (منار) كما جاء في المعجم الوسيط «موضع النور، والمنار محجّة الطريق وصوته، والمنار العَلَم في الطريق»[١]، وهنا نقع في حيرة فالاسم يحمل دلالتين، فقد يكون اختاره من باب المفارقة كون منار لم تكن منارة في مواجهة مجتمعها، فقد انساقت لتقاليده ولم تقاوم، ولم تثُر على التقاليد البالية التي لا زالت في المجتمع، فعلمها لم ينفعها، ولم يغيّر من تفكيرها، حتّى في عملها حين واجهت مشكلة طالبتها تغريد التي اغتصبت على يد شقيقها، تركتها تواجه مصيرها وحدها مع علمها أنّها لن تُترك، وسيتمّ قتلها، لكنّها من ناحية أخرى قد تكون منارة في موتها، بحيث تشكّل البداية للثورة إن كان هناك أمل في حصولها.

أمّا عن تصويرها ووصفها فقد اهتمّ نصر الله بوصف الشكل الخارجي لها منذ بداية الرواية، وقدّمه السارد/ الواصف العليم بأسلوب تقريريّ، فهي تمثّل الشخصيّة المحوريّة التي ترتكز حولها الأحداث، ويمكن تصنيف شخصيّتها ضمن ما يسمّى بالشخصيّة الواقعيّة الاجتماعيّة «التي توضع داخل الرواية في إطار اجتماعي معيشيّ بالأساس يحيل فيه كلّ شيء إلى صورة عن الحياة اليوميّة، ويحلّل ويعلّل في ضوئها»[٢] وعلى هذا الأساس تتحوّل الشخصيّة إلى «نموذج في سماتها الجسديّة، وخصائصها الاجتماعيّة والنفسيّة والمزاجيّة لغيرها فرداً وفئة ومجتمعاً تحاملاً»[٣]، وهذا ما يجعل الروائي الواقعي يحرص على رسم الشخصيّة بطريقة مميّزة ودقيقة «فرسم الشخصيّة هو من أبرز العوامل القادرة

---

(١) المعجم الوسيط: مادّة نير.

(٢) القسنطيني، نجوى الرياحي: الوصف في الرواية العربية، ص٤٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص٤٨٧.

على الإقناع بواقعيّة الرواية ومطابقتها المرجع اليومي»[١] .

من هنا ، ومن إدراك إبراهيم نصر الله لهذا الأمر ، نراه يقوم بوصف بطلته منار مستخدماً طريقتين في تصويرها : الأولى ، الطريقة التحليليّة المباشرة مظهراً الأبعاد المختلفة لها ، الجسدي الذي يركّز فيه على شكلها الخارجي ، ومستخدماً حاسّة البصر ، وبأسلوب تقريريّ ، فهي «جميلة وصغيرة ، كان في وجهها شيء ما يذكّر بوجه فتاة يابانيّة ، لا أحد يعرف من أين أتتها تلك الملامح ، ربّما كان السبب فرط رقّتها ونعومة بشرتها التي ظلّت تشبه بشرة طفل صغير في عامه الأوّل ، ربّما كانت عيناها ، وذلك الخفر العذب الذي يفيض منها على الدوام ، سواء نظرت إلى المرء مباشرة أم غضّت طرفها ، أبوها أدرك ذلك الجمال الهادئ منذ البداية»[٢] ، ويعود ويركّز على أوصافها الجسديّة في موضع آخر «أشرق وجهها ، وبدت كفتاة يابانيّة فعلاً بشعرها القصير ، وبشرتها النضرة ، ووجهها الصغير ، وعينيها اللتين اتّسعتا فجأة لتحتلا ثلث وجهها على الأقلّ»[٣] ، أوّل ما يلاحظ على الأوصاف السابقة أنّ نصر الله من خلالها رسم الخطوط العريضة لمظهر الشخصية ، وتكفل بإكمال اللوحة فقدم للمتلقي سجلاً تعريفياً بمواصفاتها الجسدية ، مركّزاً في وصفه هذا على صفة الجمال المقترنة بالرّقة وصغر الحجم ، ممّا ينبئ المتلقي بحالة الضعف المحتملة لهذه الشخصيّة ، وعدم قدرتها على المقاومة ، وهشاشتها التي تظهر في مواقع مختلفة لعلّ أهمّها حين تعرّضت للاغتصاب على يد السائق يونس ، وقبلها تزلزلت أركانها حين سمعت كلمة واحدة مسيئة على الهاتف ، فكيف لشخصيّة مثلها أن تقاوم؟

وقد يكون سبب اهتمام نصر الله بوصف منار الخارجي عائداً إلى كون مظهر الشخصيّة يحتلّ بعداً أساسيّاً في بناء العمل ، ويقوم على ركنين

---

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص٤٨٨ .

(٢) شرفة العار ، ص٢٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص٥٠ ، ٥١ .

أساسيين : الجمال والرقّة التي تقودنا إلى مفهوم آخر هو الضعف الذي يتغلغل في شخصيّتها بفعل الوضع البائس الذي تعيشه من ناحية ، وبفعل الحصار وطوق الحماية الذي فرضه والدها عليها ، إذ كان يصرّ على إيصالها يوميّاً إلى الجامعة ، وحين مرض كلّف السائق يونس بالقيام بالمهمّة .

أمّا الجمال ، فهو عنصر الجذب الذي يلفت الأنظار إليها ، فهو جمال من ناحيتين : خارجي وداخلي ، فبالرغم من جمالها الذي يذكره السارد/ الواصف باستمرار إلا أنّنا نلاحظ افتقادها لمقوّمات الجمال الأنثوي الصارخ الذي يشدّ الرجال إليها ، ويجعلها بالتالي عرضة للاغتصاب .

وليكمل نصر الله الصورة البصريّة كاملة ، أضفى عليها الألوان ، وذلك من خلال تركيزه على ملابس منار خاصّة ثوب العرس «بفستان عرس أبيض ، جلست على اللوج ، وبدا أنّ الزهور البلاستيكيّة المحيطة بها ، قد امتلأت بالحياة فجأة»[1] فالأبيض هو اللون المسيطر ، إذ افتتح به نصر الله الرواية حين جعل بطلته ترتديه في المشهد الافتتاحي ، وذلك في حفل تخرّجها هذا الثوب الذي لم ولن ترتديه في الواقع بفعل الجريمة التي تعرّضت لها ، ليستبدله ضمنيّاً في المشهد الأخير بأبيض من نوع خاصّ ، هو ثوب الكفن الذي سترتديه بعد مقتلها ، وكأنّ الرواية تسير في بناء دائري خفيّ يبدأ باحتفال منار بنجاحها ، لينتهي باحتفال أهلها بتخلّصهم من الراية السوداء ، ووهم العار الذي يسيطر على عقولهم .

لكنّ أوصاف منار الجسديّة تختلف في المرحلة الثانية من حياتها ، ونقصد ما بعد الاغتصاب فقد «هزلت ، بحيث غدت في نصف حجمها ؛ غارت عيناها ، وانتشرت بقعتان سوداوان حولهما ؛ أمّا جلدها فترقّق وتجعّد كاشفاً عن كلّ ما تحته . انحنى ظهرها قليلاً ، وطفرت عظمتا وجنتيها ؛ نظرت إلى يديها ،

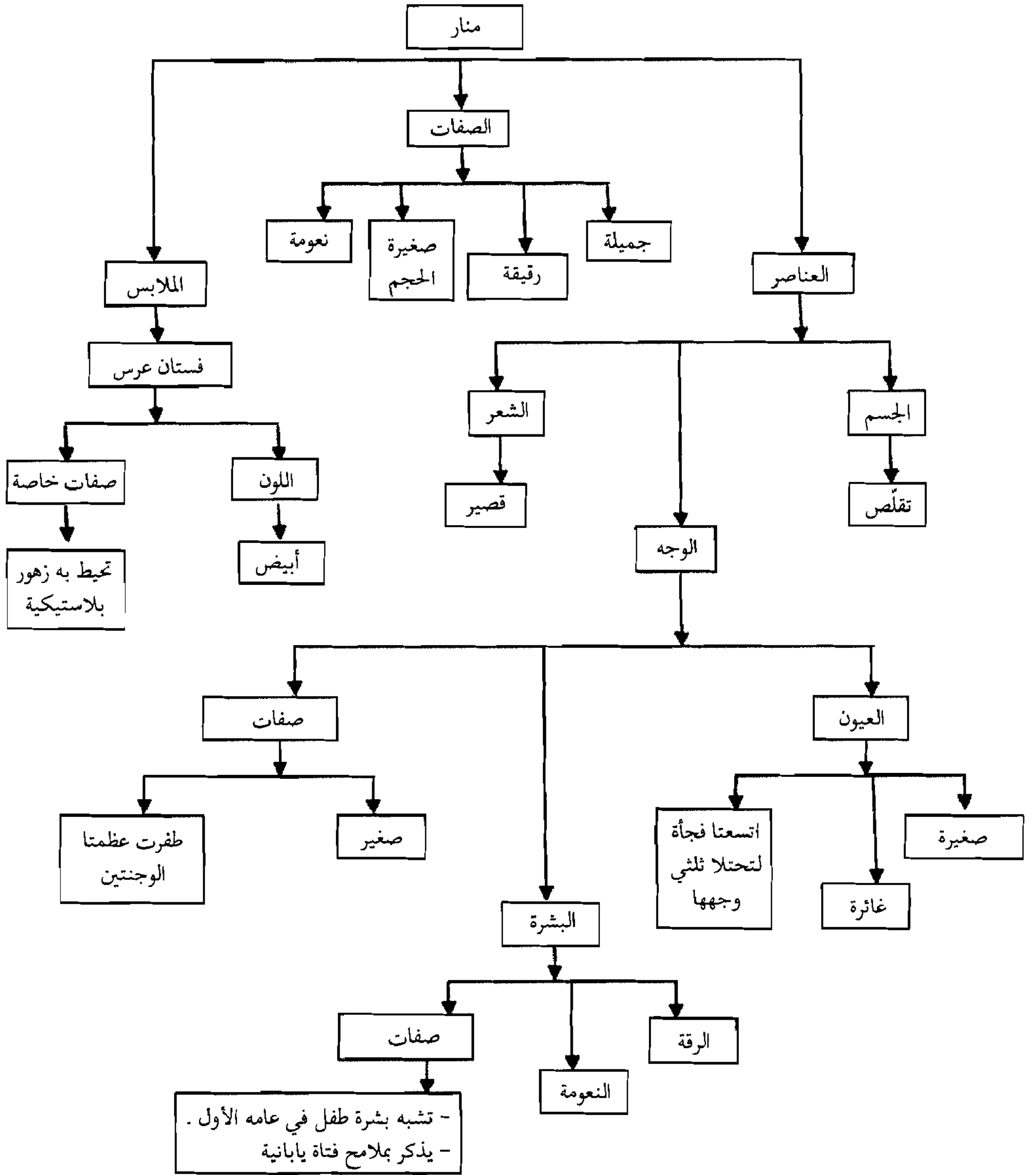
---

(١) شرفة العار ، ص٩ .

أحسّت بأنّهما لإنسان غيرها»[1] وهنا مرّة أخرى يستخدم الوصف الجسدي ليظهر الاختلاف الذي حصل في منار وشخصيّتها، والشرخ والذلّ اللذين تعرضت لهما حين تمّ الاعتداء عليها، فصورتها الخارجيّة عكست حالة الخوف التي أصابتها خوفاً من افتضاح أمرها، وكأنّها هي المجرم لا الضحيّة، وبالرغم من حيادية صوت السارد في عرضه لقضايا الشرف وموقفه منها، إلا أنّه اتّخذ منار نموذجاً بل قناعاً يعرّي من خلاله المجتمع، ويفضح ازدواجيته، ففي الوقت الذي قُتلت فيه منار وتغريد لذنب لم تقترفاه، كوفئت تمام التي ضُبطت متلبّسة وهي تقيم علاقة غير شرعيّة مع أمين شقيق منار، كوفئت كما قلنا بزواجها منه وارتدائها ثوب العرس الأبيض، وباحترام الجميع، وحضورهم حفل زفافها.

وإذا ما أردنا تطبيق هذه الأوصاف على شجرة الوصف التي وضعها ريكاردو، نستطيع بناء النموذج التالي لشخصيّة منار.

(١) المرجع السابق، ص١٢٣.


منار
الصفات
العناصر
الملابس
جميلة
رقيقة
صغيرة الحجم
نعومة
الجسم
الوجه
الشعر
تقلّص
قصير
فستان عرس
اللون
صفات خاصة
أبيض
تحيط به زهور بلاستيكية
العيون
البشرة
صفات
صغيرة
غائرة
اتسعتا فجأة لتحتلا ثلثي وجهها
صغير
طفرت عظمتا الوجنتين
الرقة
النعومة
صفات
- تشبه بشرة طفل في عامه الأول .
- يذكر بملامح فتاة يابانية

وإذا كانت منار قد مثّلت حالة الضعف في أوصافها ، فإنّ الشخصيّة الثانية ظاهر العمر في رواية (قناديل ملك الجليل) قد ظهرت بصورة نقيضة ، وهي القوّة والاختلاف والقيادة والقدرة على المقاومة ، كما أنّ ما يميّز هذه الشخصيّة أمران : الأوّل أنّها شخصيّة حقيقيّة عاشت في فلسطين واستطاعت أن تكوّن دولة كبيرة ، قاومت الوجود العثماني وتمرّدت عليه ليكون أوّل من يؤسّس دولة فلسطينيّة حديثة . والأمر الثاني هو حجم الوصف الذي حظيت به هذه الشخصيّة مقارنة بغيرها من الشخصيّات ؛ إذ قام بتقديم الوصف لثمانٍ وعشرين شخصيّة تفاوتت في حجم الدور الذي تقوم به ، فاثنتا عشرة شخصيّة من هذه الشخصيّات لم تظهر سوى في الموضع الذي وصفت فيه ، ولم يكن لها دور يُذكر ، أمّا ظاهر فإنّه موجود في الرواية وفي كلّ زاوية من زواياها ، فنصر الله يتكئ على التاريخ ليعيد سرد أحداثه وتفاصيله بطريقته الخاصّة متّخذاً هذه الشخصيّة التاريخيّة التي استطاعت بناء أوّل كيان سياسي عربي مستقلّ في فلسطين بعيداً عن الدولة العثمانيّة وهيمنتها وسيلته في طرق أبواب الماضي ، فنجده يرسم التاريخ بالكلمات ويرسم معه صورة بطل سخّر حياته من أجل الأرض والإنسان منذ كان في منتصف عقده الثاني ، وقد تسلّم طبريّة بعد والده ، وهنا كان الوصف المادّي الأوّل الذي يقدّمه له ليظهر مدى الشبه بينه وبين والده ذلك الرجل الشجاع والحكيم فكم «كان صوته يشبه صوت أبيهم وملامحه تشبه ملامحه ، ونظرته تشبه نظراته الحادّة الواثقة . ظاهر الفتى النحيل القصير ذو الوجه الأبيض المستدير الممتلئ المشوب بالحمرة ، والحاجبين الكثيفين والفم الصغير والشفاه الرقيقة . كانت يداه وأصابعه طويلة على نحو ملفت ، شعره أسود ، وتحت أنفه المعتدل شاربان صغيران كريش فرخ يحاول أن يفتح عينيه»[1] ، فهذه الصورة تعرّفنا إلى الفتى ظاهر الذي أصبح متسلّماً وهو في السادسة عشرة من عمره بعد ليلة القناديل تلك التي أشعلها وإخوته ،

---

(١) قناديل ملك الجليل ، ص١٦ .

واختياره لم يكن من قبيل الصدفة فقط ، فقد كان الأكثر شبهاً وقرباً من والده ، كما أنّه كان قويّاً فقد رضع من الفرس حليمة ، وشبّ فارساً قويّاً ، رجلاً بما تحمله الكلمة ، وهذه هي الصورة التي حاول ظاهر أن يطبعها في ذهن الجميع ، إذ فكّر في جميع التفاصيل «كان سيف أبيه معلّقاً على خاصرته ، وطبنجة أبيه ذات المقبض الخشبي المطعّم بالعاج والنحاس الأصفر تتدلّى من حزامه فوق بطنه ، وقد انفرجت عباءته الزيتونيّة المطرّزة بخيوط برتقاليّة رقيقة فوق قميص قطنيّ عسليّ ، أمّا غطاء رأسه فكان شالاً حريريّاً عسليّاً أيضاً التفّ حول الرأس عدّة مرّات فوق طاقيّة قطنيّة بيضاء لا تظهر»[1] ، فقد قرّب نصر الله الهيئة الخارجيّة للشخصيّة ، واتّخذها مطيّة ليظهر مرحلة مشرقة من التاريخ الفلسطيني ، بالرغم من الخيانات وحلم الحكم والسيطرة الذي يفشل كلّ المشاريع التقدّميّة ، وليقدّم ردّاً على الادّعاءات الإسرائيليّة التي تصوّر فلسطين بأنّها أرض بلا شعب .

٢. وصف جزئيّة من الشخصيّة:

يقوم نصر الله في هذا النمط بوصف جزء من الشخصيّة ، أو التركيز على سمة معيّنة على حساب السمات الأخرى ؛ وفي كلّ مرّة يهدف إمّا إلى استخدام الصفة بشكل رمزيّ ، أو استخدامها وسيلة للتأكيد على فكرة معيّنة ، فتركيز السارد/ الواصف على كون مريم خالة الصغير في (طيور الحذر) شقراء في العديد من المواضع ، دليل على اختلافها عن الآخرين الذين لا يملكون ما تملكه من مواصفات بالرغم من أنّه في وصفها لا يتحدّث عن طول ولا عرض ، ولا يُظهر ملامح الوجه وقسماته ، وإنّما يركّز على لون بشرتها التي جعلتها مختلفة عن الآخرين دون الخوض في تفاصيل شكلها «شقراء كبنات الانجليز لا يعجبها العجب ، أيام العزّ التي عاشتها تحت أسنانها لم تزل ، وتيهها بجدائلها الشقراء

---

(١) قناديل ملك الجليل ، ص٤٤ .

يملأ رأسها»[1] هذا الوصف لجدائلها، وهذا اللون الأشقر الذي رافق اسمها في غالبية المواضع التي ورد فيها، جاء ليؤكّد فيه اختلافها عن قريناتها فـ «تلك الصبيّة الشقراء التي وقعت في حبّ ضابط من جيش الإنقاذ، ولم تزل تؤكّد أنّه سينقذها مع من سينقذه من البلد. الصبية الوحيدة التي دخلت المدرسة، وتستطيع فكّ حروف كثيرة دفعة واحدة. يعرفون عنادها جيّداً»[2] فالوصف الجسدي المقتضب الذي قدّمه لمريم، والذي خصّه بلونها الأشقر، وأكّده غير مرّة، سعى من خلاله لإظهار اختلافها، فقد أراد أن يخلق لها علامة فارقة، وكأنّها تمثّل عنصر المقاومة الفلسطينية المؤمن بالعودة وحتميّتها، والداعي إلى المقاومة بجميع الأسلحة الممكنة وأهمّها التعليم، فقد آمنت بالعودة وحلمها فرفضت البيت في المخيم وأصرّت على البقاء في خيمتها، الخيمة العنوان كما يصفها السارد فـ«خالته مريم التي فكّت حروفاً كثيرة، قرأت عناوين صحف ورسائل، هنالك في البلد، . . . مريم التي رأت في جيش الإنقاذ فرساناً يجيئون من بعيد، ويعبرون سهول القرية على صهوات خيول بيضاء . . .»[3]، لقد أسهب السارد/ الواصف في وصف شخصيّة مريم، واستخدم الأوصاف ليقدّم أفكاره وأيديولوجيته، إذ كانت الوسيلة التي فضح من خلالها كذبة جيش الإنقاذ، فسلمان الذي أحبّته وتعلّقت بوعوده، كان أكبر كذبة في حياتها، وكأنّ مريم هي فلسطين بجمالها وعزّتها واختلافها عن غيرها من البلدان، والتي تعرّضت للخيانة من أقرب الناس لها، وقد يكون في اختيار اسم مريم بحدّ ذاته إضاءة، فالسيّدة العذراء هي أمّ الفلسطيني المعذّب الأوّل سيدنا المسيح عليه السلام، فلا عجب أن يربط بينها وبين الصغير بهذا الرباط؛ لتصبح أمّه الفعليّة، بالرغم من أنّها لم تتزوّج، ولم تنجب.

---

(١) طيور الحذر، ص١٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٠٠.

(٣) المرجع السابق، ص١٦٩، ١٧٠.

أمر آخر لافت في وصف جدائلها الشقراء ، تلك الجدائل التي كانت أوّل ما لفت الصغير إليها فمنذ «المرّة الأولى حين ألقوه في حجرها ، تعلّق بجديلتيها ، تعلّق بهما بكلّ قوّته ، أحسّ بأنّ أمّ الضوء مدّت له سلّماً ليصعد إليها»[١] فمريم تلتقي مع الشمس في لونها ، كما تلتقي معها في معنى الحريّة ، فهي وأمثالها من الرافضين للحال الذي آلت إليه البلاد والداعين إلى الدفاع عنها ، ومقاومة أعدائها ، هم أمل فلسطين بالعودة ؛ لذا لم يكن مستغرباً أن تتبرّع مريم بعد عشرين عاماً ، وحين فقدت كلّ أمل بالعودة نتيجة للنكسة ، بخيمتها للأشبال من الفدائيين فقد «تبرّعت مريم بخيمتها لمعسكر الأشبال . وقالت : هناك ستهترئ سريعاً»[٢] مؤكّدة أن لا سبيل إلى العودة سوى المقاومة ، فما أخذ بالقوّة لا يستردّ إلا بالقوّة .

وكما حملت شخصيّة مريم ووصفها معنى رمزيّاً نجد أوصافاً أخرى تساهم في بناء العمل ، وتمثيل فكرة الروائي كما في أوصاف شخصيّات رواية (براري الحمّى) ، الذين عرضنا لهم في وصف المكان ، فالوصف لكلّ منهم أكّد فكرة الموت ، ودعّمها .

ب. الوصف الاستبطاني:

بداية علينا أن نوضّح أنّ هذه الطريقة في الوصف لا تعني أنّ الكاتب يقدّم وصفاً نفسيّاً داخلياً خالصاً للشخصيّة دون التطرّق إلى الأبعاد الأخرى ، لكن هذا يعني أنّ الاهتمام الأكبر هو للوضع النفسي والاجتماعي .

ففي العمل الروائي يكون الكاتب هو صاحب الدور المطلق في تصوير أعماق الشخصيّة ووسيلته في ذلك النفس وما يدور فيها ، وما الذي تخفيه في

---

(١) طيور الحذر ، ص٥٦ .

(٢) المرجع السابق ، ٣١٤ .

باطنها[1] ، وهذا يساعدنا على إدراك أنّ هذه الشخصيّة حيّة بكلّ ما فيها ، فنتفاعل معها ، ونشاركها في أفكارها ومشاعرها ممّا يخلق نوعاً من العلاقة بين المتلقين وبينها ، وهنا يصف الروائي العالم الداخلي للشخصيّة الروائيّة ، بحيث يركّز على تصوير ما يجترح دواخلها من أفكار وما يتصارع فيها من انفعالات وعواطف ، وما يمرّ بها من ذكريات وأحلام . . . ؛ فيساعد ذلك على رسم صورة حقيقيّة للشخصيّة تميّزها عن غيرها ، وتُظهر خصوصيّتها لكن دون الابتعاد عن الطريقة الفنيّة ، كما قد يقرّر الروائي إضفاء مزيد من الخصوصيّة على شخصيّته ، فيعرّفنا ببعدها الأيديولوجي ، ويشاركنا في التعرّف إلى «انتمائها الفكري ، وعقيدتها واتجاهها السياسي ، ولا يخفى ما لهذه الملامح الأيديولوجيّة من أثر في تحديد وعي الشخصيّة ومواقفها ، وفي توجيه سلوكها ، وقد يرسم الروائي هذا البعد ليؤكّد الفصام الذي تعيشه الشخصيّة بين ما تؤمن به أو تقوله من أفكار وبين ممارساتها ، فالشخصيّة تدّعي أنّها تؤمن بفكر معيّن ، لكّنها تمارس عكسه بوعيّ أو دونه»[2] ، مستخدماً في وصفه أساليب سرديّة حداثيّة وما بعد حداثيّة مثل : تيار الوعي والتداعي والمونولوج الداخلي والأحلام . . .

وهذه التقنيّات استخدمها نصر الله وهو يصف بعض شخصيّاته ، ولعلّ أشهرها محمّد حمّاد في روايته الأولى (براري الحمّى) ، وأحمد الصافي بطل روايته الثانية (عو ، الجنرال لا ينسى كلابه) وقد يكون الداعي لاستخدام هذه الطريقة في الوصف عدّة أمور : أوّلها ، حالة العزلة التي يحياها كلّ منهما ، فمحمّد حمّاد منعزل عن الناس لا إراديّاً لوجوده في مكان مقفر بعيداً عن الحياة ، في مكان يستوي فيه الموت مع الحياة ، وأحمد الصافي يعيش في عزلة إراديّة ، مع صراعه النفسيّ الناتج عن بيعه مبادئه وأخلاقيّاته وسقوطه في براثن السلطة ليصبح كلباً من كلابها ، ممّا يجعل التركيز على العالم النفسي ضروريّاً

(١) طيور الحذر ، ص٣٣ .

(٢) الماضي ، شكري : فنون النثر ، ص٣٣ .

لإظهار ملامح التغيّر التي تصيبه تدريجيّاً ، والأمر الثاني : مرتبط بشكل مباشر بالأوّل إذ إنّ غالبية الوصف المقدّم للشخصيّة بهذه الطريقة عند إبراهيم نصر الله مرتبط بالشخصيّة ذاتها ، إذ إنّها من يبوح -غالباً- بما في داخلها وتتحدّث عن أوصافها .

والثالث : رغبة الكاتب بالتجديد في أساليبه الفنّية ، فاستبطان العالم النفسي والتركيز عليه يفرض «استخدام تقنيّات حديثة وأساسيّة تنهض بمهمّة كبرى في بناء الرواية ، من هذه التقنيّات التداعي الحرّ والحلم بنوعيه والتذكّر والحوار الداخلي والاسترجاع»[١] .

وسنكتفي في هذا النمط بوصف شخصيّة محمّد حمّاد ذلك المعلّم الذي قادته ظروفه المعيشيّة إلى الاغتراب في صحراء المملكة العربيّة السعوديّة بحثاً عن تحسين وضعه والعيش حياة أفضل ، لكنّه يواجه بصدمات متوالية ، لعلّ أشدّها وقعاً المكان ووحشته وحالة الموت التي يمثّلها ، ثمّ استغلال العمّة صالحة وابن عبده له ، وطوق العزلة الذي فُرض عليه بفعل كونه غريباً في بيئة تتظاهر بالمحافظة ، وتنبذ الغرباء وتقصيهم من حياتها الاجتماعيّة ، فتجعله وحيداً ؛ إذ إنّ حالة الضياع هذه والإحساس العميق بالنبذ والإقصاء تجعل مسألة الوصف الخارجي غير ضروريّة خاصّة أنّ البطل هنا نموذج لشريحة كبيرة من أبناء وطنه ؛ ممّا يجعل الشخصيّة الروائيّة في مثل هذا العمل تتحوّل من كائن مصنوع من ورق إلى حالة نفسيّة واجتماعيّة وسياسيّة ؛ لذا نجد نصر الله يغوص في أعماقها مستخدماً عدّة تقنيات تؤهلنا لمعرفة الأسباب الموضوعيّة الداخليّة والخارجيّة التي ساعدت وساهمت في تشكيل الشخصيّة ووصولها إلى الصورة التي نراها فيها ، وأسباب اضطرابها واهتزازها ، وحالة التصادم الفكري والإنساني التي تعاني منها مع المكان ، فيبدأ بسرد مجموعة من الصفات التي تغيّرت في شخصيّة الأستاذ محمّد حمّاد قبل وصوله وبعد مكوثه في سبت

---

(١) سماحة ، فريال : رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٤٥ .

شمران مستخدماً عدّة تقنيّات ، وبالرغم من أنّ هذه التقنيّات هي تقنيّات سرديّة في الأساس إلا أنّ هذا لا يمنع أنّها تقدّم وصفاً لشخصيّة محمّد حمّاد ، ومنها التداعي الذي تقف فيه الشخصيّة تتأمّل لتفصح لنا من خلاله عمّا ينتابها من آلام وعزلة ، وأحلام ، ولعلّ أهمّها :

١. المونولوج (الحوار الداخلي المباشر):

وهو حوار يوجد في الرواية ، أحاديّ الجانب ، إذ يدور بين الشخصيّة وذاتها ، ويعرّف «همفري» هذا النوع من الحوار بأنّه «ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة ، والعمليات النفسيّة لديها ، دون التكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي ، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليّات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[1] فـ (همفري) يراه تكنيكاً لتقديم المحتوى النفسي قد يكون فيه جزء كبير من طبيعة الإنسان وصفاته .

٢. تيار الوعي:

هذا المصطلح أطلق أوّلاً في علم النفس على يد الأمريكي وليام جيمس ثم انتقل إلى الأدب كمصطلح أسلوبي يعني «تدفق الأفكار وتداعيها في ذهن الشخصيّة»[2] ولهذا الأسلوب سمات مختلفة حيث تتزاحم الأفكار في الذهن ممّا يستدعي توارد الأفكار بصورة غير منتظمة ، ونتيجة لعدم الانتظام هذا تتقدّم الأفكار وتتراجع في الذهن بلا أي ترابط بينهما في المعنى الظاهري يفسّر تقدمها أو تراجعها .

---

(١) همفري ، تيار الوعي في الرواية ، ص٤٤ .

(٢) غنايم ، محمود (١٩٩٣) : تيار الوعي في الرواية العربيّة الحديثة ، ط٢ ، دار الجيل ، دار الهدى ، بيروت ، القاهرة ، ص١٣ .

وهذا التيار يأتي مسترسلاً ، ولا يخضع لترتيب زمني بل ينتقل من موضوع إلى آخر ، بمعنى أنّ الموضوع يستدعي آخر وهكذا .

ومن خلال استخدام التقنيات السرديّة السابقة نستطيع رسم صورة للأستاذ (محمّد حمّاد) ، إضافة إلى مجموعة من الصفات المادّية والخلقيّة والنفسيّة قبل وبعد وصوله ؛ نلمح مقدار التغيّر الذي نال شخصيّته بفعل سيطرة المكان ، فمن الحوار المتخيّل بينه وبين رجال الشرطة نستخلص بعضاً من أوصافه الخارجيّة فقد كان «طويلاً بعض الشيء . . . شعره خروبيّ أجعد ، عيناه بنّيتان ، بشرته حنطيّة ويبدو حزيناً بعض الشيء»[1] ، ويعيش الأستاذ محمّد في غرفة كبيرة مفتوحة على الصحراء تضمّ سريرين و« فراش . . طنجرة . . بعض الصحون . . طبّاخة . . عشرون علبة سردين . . عشر علب فاصولياء . . خمس علب فول . . خمس علب حمّص»[2] لكنّ مواصفات الغرفة لا تقف عند هذا الحدّ ، فهي تأبى إلا أن تزيد من معاناته ، وتجعل الجوّ أكثر إيلاماً فأكياس الذرة تكدّست في زوايا الغرفة . . أرضها رمل ، وبابها حديديّ ، وتشاركه الخفافيش فيها[3] .

ونعرف كذلك أنّ الأستاذ محمّد غريب عن المنطقة قادته ظروفه الصعبة ، وحالة البطالة للمجيء فـ «دفتر الإقامة الأخضر لا يزال على الطاولة»[4] ، إذ كان يعمل في مجال البناء قبل أن يعمل في التعليم ، جاء إلى صحراء القنفذة يحدوه الأمل «كنت تحمل الكثير أثناء رحلتك باتجاه الجنوب[5] ، لكنّه تغيّر فنسمعه يصف هذا التغيير قائلاً «لم يعد الشجر يظلّلني ، لم يعد الظلّ يسكن

---

(١) براري الحمى ، ص٨٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص٤٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص١٢ .

(٥) المرجع السابق ، ص٤٩ .

هذا الدم الحار في ثنايا قلبي»[1] ، طيّب يعشق الحريّة ، فهو «طيّب ، طيّب مثلك . . ولكّنك لم تكن قادراً على ترويض ذلك الطائر الذي يحلّق في داخله ، وداخلك ، كان ممتلئاً به ، كان جسدك يأنس الوحشة وروحه تأنس طائرها أكثر فأكثر»[2] ، وهذا الأمر لم يكن التغيير الوحيد الذي أصابه ، فقد أصبح جسده يعلو كشاهد قبر تغير عليه الريح فيلوذ بالجثث ، وبعد أن كانت أحلامه منحصرة في أن يحسّن أوضاعه وأوضاع أسرته أصبح أمله يتجسّد في رؤية مكان غير هذا المكان فقد «كان بودّه أن يرى الأرض . . الأرض خضراء ، وفيها عصافير وأشجار ، غزلان وأرانب برّية مراوغة ، فيها ذئاب . . أفاع . . ثعالب . . . . أموات ينخرهم السلّ . . .»[3] .

ومن خلال الأوصاف التي يقدّمها نصر الله له نجد أنّ شخصيّته تتقاطع مع شخصيّة أخرى ، إن لم تكن صورة أخرى له في غابة المرايا أو أجزاء متناثرة من شخصيّته المبعثرة بفعل الحمّى ، وهي شخصيّة أبي محمّد ، فأبو محمّد يشبه محمّد حمّاد ويكمل ما ينقص في شخصيّته ، فهو لا يختلف عنه في الطيبة «أبو محمّد رجل طيّب ، يقيم في هذه الوحشة»[4] ، «رجل ما إن تلمحه حتّى تحسّ بأنّ كلّ الأشياء الجميلة في داخلك تأوي إليه»[5] ، وكما عانى محمّد حمّاد من جشع العمّة صالحة وابن عبده عانى أبو محمّد من جشع أحمد لطفي ، ولعلّ النقطة الأبرز في نقاط الالتقاء هي تعاملهما مع سبت شمران والقنفذة ، فـ (محمّد حمّاد) استسلم للمكان ، وجعله يغيّر فيه وفي طبيعته ، في حين حاول أبو محمّد أن يغيّر الواقع الموجود في هذا المكان ، فيزرعه ، إلا أنّه

---

(١) براري الحمى ، ص٤٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص٤٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص٦٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص٧٣ .

استسلم له أيضاً فقد غيّر فيه ، وحوّل قيمه ومبادئه إلى النقيض ، فهذا الفلاح الذي رافق ابنته في رحلة عملها ليحميها ، تاجر في النهاية بها وبشرفها «وأبي . . ذلك الطيّب الذي قال يوماً : تموت الحرّة ولا تأكل بثديها . . أكل بثديي»[(١)] ، فكلاهما استسلم للمكان بطريقته ، وكلاهما تأثّر بالمكان دون أن يؤثّر فيه ، وكلاهما حاول الهرب في النهاية ، حين ركضا باتجاه البحر ليتخلّصا من لعنة المكان وسيطرته .

ج. وصف الشخصية باستخدام تقنية سينمائية

ينوّع إبراهيم نصر الله في وصف شخصيّاته ، وأحياناً يُخبرنا بالطريقة التي يُريد أن يصفهم بها ، كما هو الحال في تكراره لمصطلح (صورة مقرّبة) السينمائي في روايتين هما : شرفة رجل الثلج ، وطفل الممحاة ، صحيح أنّه ظاهريّاً لا يختلف هذا النوع عن الوصف الخارجي المادّي كثيراً لأنّه في جزء منه يُقدّم وصفاً جسديّاً للشخصيّة ، لكنّه يختلف في أمرين : الأوّل ، أنّ نصر الله يهيئ المتلقي لمعرفة طريقة الوصف صراحة ، والثاني ، أنّ الصورة المقرّبة تمزج بين الخارجي والداخلي بصورة واضحة ؛ لتقدّم ما يُمكن تسميته بـ (الوصف الشامل) .

فقد جاء في تعريف معجم المصطلحات السينمائية أن اللقطة القريبة هي «لقطة تمدّنا بنظرة محدّدة وقريبة للشخصية أو لشيء ما داخل المشهد السينمائي ، في العادة تقوم بالتأكيد على صورة الوجه لشدّ الانتباه إلى الشخصية ، ولتحقيق التماثل مباشرة ، وفي الحال مع الشخصيات على الشاشة ، ولعزل تفاصيل بعينها مع التأكيد على العناصر الدرامية» ،[(٢)] معنى ذلك أن السارد/ الواصف يقف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة ،

---

(١) براري الحمى ، ١٣٧ .

(٢) معجم المصطلحات السينمائيّة ، ص ١١٣ .

والحركة فيها بطيئة تفصيلية تختفي فيها التنقلات السريعة ، وتتركّز الصورة على شخصية واحدة أو شخصيات محصورة .

وهذه التقنية تتقاطع مع متطلبات سينمائية أخرى تستلزم إظهار الصورة بالشكل المطلوب وهي : زاوية التصوير angle أي المكان الذي توضع فيه آلة التصوير للنظر من خلالها إلى مشهد بعينه ، وآلة التصوير هنا هي (عين الواصف) الذي غالبًا ما يكون السارد ، والإضاءة light .

وما جعلنا نصنّف هذه التقنية في فئة خاصّة أن إبراهيم نصر الله يحتفي بها في رواياته ، ففي تقديمه لأوصاف شخصيات رواية (شرفة رجل الثلج) ، عنون ستةً من فصولها باسم مقرون بكلمة (صورة مقرّبة) ، هي :

بهجت حبيب صورة مقرّبة

جميلة صورة مقرّبة

أم بهجت صورة مقرّبة

عبد اللطيف صورة مقرّبة

الرجل الذي أُعدم صورة مقرّبة

هذا البلد صورة مقرّبة

إذن نصر الله يكفينا مشقّة البحث عن التقنية ويذكرها بالاسم علمًا أن الرواية تقع في ثلاثة أجزاء ، لم يحمل الجزء الأول والثاني أسماء عناوين ، فقط كان يضع توقيتات زمنية ، باستثناء الفصول التي تحمل عنوان صورة مقرّبة ، ولنأخذ مثالاً من هذه الأوصاف ، ولتكن الصورة الأولى : بهجت حبيب ، صورة مقرّبة ؛ لأنه بطل الرواية ، والرابط لأحداثها ، فنصر الله يفتتح الصورة بأوصاف جسدية تظهر ملامح بهجت معلّقًا بين الحين والحين على هذه الصفات ، وقد احتلت ما يقارب الصفحة ونصف الصفحة في فصل تام عن السرد .

وجهه مستدير أقرب للاستطالة ، نضر ، لولا بعض آثار حبّ الشباب التي لا تكاد تُلحظ على جانبي جبينه وخدّيه ، لكن وجودها ظلّ يزعجه . ولم ينسَ الأمر ، إلا بعد أن قبلت به جميلة

زوجًا لها ورُزق بولده الأول ، وتأكّد بذلك من أنّ امرأته لن تتركه لسبب هامشي كهذا .
عيناه جميلتان كعينيّ أمه ، ولسبب ما ، كان يخجله جمالهما ، مثله مثل كثيرين اعتادوا ألا تكون الأشياء الجميلة لهم ، لفرط تعاستهم ، وهكذا لم تسوّل له نفسه أن يرفعهما لاستراق نظرة عابرة لجارة على شباك مطبخها ، أو لأخرى تنشر الغسيل في شرفتها الضيّقة ، وتبكي بسبب اتّساع الأفق . شارباه ظلاّ كثيفين سبع سنوات ، وحين تسلّم عمله الموعود في الجريدة ، بدأ بنحتهما يومًا بعد يوم ، بهدف التخلّص منهما في النهاية ، لكنهما حين أوشكا أن يصبحا بسماكة خيط قنّب ، أبصر فيهما جمالاً لم يكن يتوقعه ، فأبقاهما على حالهما . ولو حلقهما لكان أقرب ما يكون مظهرًا إلى الممثل «آندي جارسيا»!! وهذه ليست مبالغة ، لأننا لا نتحدّث عن الممثّل «ألن ديلون»!
عنقه تتوسطه تفاحة آدم بصورة لطيفة ، وفي أعلى صدره هناك عدّة شعرات لم يزد عددها ولم تتكاثر منذ بلغ الثامنة عشرة من عمره .
ذراعاه طويلتان أيضًا ، وكذلك أصابع يديه ، وقد كان هذا وحده كافيًا ليوصله إلى زميلته ذات المؤخّرة العظيمة . في أي وقت يريد .
خصره دقيق ، لكنه متناسق مع جسده المشوق ، وربّما هذا ما ردع جارته ذات يوم ، وجعلها تخفض عينها خجلاً ، هي التي خرجت صارخة لأنّ ابنه «فريد» قد شجّ رأس ابنها ، وقد كان ما فعله ابنه أكبر جريمة ، حتى ذلك اليوم ، يرتكبها أي فرد من أفراد العائلة!
قامته طويلة ، كما لو أن الحياة أعطته كل ما يريد ، ليبلغ ما يريد ، ولكنها ذات يوم غيّرت رأيها ، أي الحياة! فلم تترك له شيئًا واحدًا يمكن أن يصل إليه في الأعلى!
لا مسرعًا يمشي ولا بطيئًا . . .

لم يره أحد مستعجلاً قط . . .
مرة واحدة تقافز فوق درج مبنى الصحيفة خارجًا ، لأنه كان مضطرًا إلى اللحاق بقدره![1]

مما تقدّم من هذا الوصف الطويل لشخصية بهجت حبيب نجد هذه التقنية السينمائية ، الصورة المقرّبة ، التي أعطتنا وصفاً كاملاً لشخصيّة بطل الرواية ؛ لكنها ليست التقنية الوحيدة التي يستخدمها ، فقد ارتبطت بها مجموعة مما يمكن تسميته بـ(مصطلحات سينمائية أو تقنيات سينمائية مكمّلة) ، فالسارد/ الواصف في المشهد السابق قدّم أوصافًا لبهجت حبيب مقترنة بعدّة تعليقات ، وهو ما يسمّى باللغة السينمائية صوت من خارج الصورة voice over ، هذا الصوت «الذي يأتي من خارج الصورة للتعليق عليها ، سواء من الراوي أو من المعلّق خارج الشريط الفيلمي ، صحيح أنّ هذه التقنية تستخدم في الأفلام التسجيلية والتعليمية لكنها تستخدم كذلك في الأفلام الدرامية التي تحتاج إلى حكي أو تعليق ينقل أفكار المؤلف أو الشخصية»[2] .

وقد يكون نصر الله لجأ إلى هذا الصوت لأن حياة بهجت حبيب بالرغم من بساطتها ، حياة المواطنين المقموعين في عالمنا العربي ، أشبه ما تكون بفيلم درامي ، وإن كان يقدّمه بطريقة هزلية ، على مبدأ شرّ البليّة ما يضحك ، وفي وصفه لبهجت وفي صورته المقرّبة هذه قدّم تقنية تُعرف بـ(اللقطة التفصيلية) detail shot التي يتم عزلها باستخدام اللقطة القريبة ليقرّب صورته للمتلقّي .

وقد نتساءل ما الفائدة التي جناها نصر الله من استخدام هذه التقنيّات في وصف شخصيّاته؟ الإجابة قد تكمن في قدرته على ترجمة الخيال وتجسيد الصورة في ذهن المتلقّي من خلال الكلمات التي تستطيع رصد الواقع النفسي

(١) شرفة رجل الثلج ، ص١٣ ، ١٤ .

(٢) معجم المصطلحات السينمائية ، ص٢٣٥ .

والروحي وأدقّ التفاصيل لتحوّل الشخصيّة إلى نموذج إنساني يُمثّل فئة إنسانيّة كبيرة .

ولم تكن رواية (شرفة رجل الثلج) وحيدة في هذا المضمار ، فوصف شخصيّة العريف (فؤاد) بطل رواية (طفل الممحاة) ، كان أيضاً باستخدام التقنية السينمائيّة ذاتها ، مضافاً إليها صورة مقرّبة من الداخل ، ففي المرتين يتردّد ذكرها على لسان السارد/ الواصف بشكل صريح

إذا ما حاولنا رسم صورة لك عن قرب ، فلا بدّ أنّها ستكون كالتالي :
شابّ وسيم ممشوق ، قامة فارعة ، عينان واسعتان ، ربّما كان سبب اتّساعهما أنّك لم تَنْمُ تماماً ، طوال الزمان الذي كنت مهدّداً فيه ؛ وقد تكون العين نفسها قد أدركت ما يحيق بها ، فأبت إلا أن تظلّ يقظة ، فما كان لك إلا أن تطاوعها . . . بعد هذه الصورة المقرّبة ، التي أغفلنا فيها ذِكر لون عينيك حين رسمناها ، عن غير قصد بالطبع ، لأنّنا سنقول الآن : إنّ لونهما كان محيّراً ، فهو بين الرمادي الفاتح والأزرق السماوي . بعد هذه الصورة سنذهب من فورنا ذلك الانطباع الفوري الذي تركته على المدربين والضباط[(١)] .

ويكمل الصورة الجسدية الخارجية بصورة مقرّبة أخرى ولكن داخليّة ، وأيضاً في هذه المرة يعلن السارد ذلك قائلاً

لقد أمعنا النظر كثيراً إليك من الخارج ، وربّما حان الوقت لنلقي عليك نظرة من الداخل . ها نحن ندخل! ثمّة أشياء كثيرة يُمكن أن تُقال عن مشاغل قلبك ، عن هواجسك ، وعن ذلك الإحساس الذي بدأ يترسّخ لديك يقيناً ، ونعني هنا أنّك ذلك الولد المبارك . . . . . إذا ما توغلنا أكثر في داخلك ، فسنجد

---

(١) طفل الممحاة ، ص٦٦ .

تلك الطيبة النادرة، التي لم تعد موجودة لدى الكثيرين في هذا القرن وهو يُوشك أن يبلغ منتصفه[1].

فالصورة المقرّبة الخارجيّة والداخليّة التي امتدّت لأكثر من خمس صفحات، مع لفت النظر المستمرّ إليها من قبل السارد/ الواصف توحي بأهمّيّة الشخصيّة، ورغبة نصر الله في أن يُجسّدها قلباً وروحاً في آن معاً؛ ليقدّم نموذجاً حيّاً لأفراد جيش الإنقاذ العربي الذي هبّ لتحرير فلسطين! مستغلاً التقنية السينمائيّة (الصورة المقرّبة) ليبعث الحياة فيه ويجعل الوصف أكثر ديناميكيّة، ويُجدّد كذلك في أساليبه.

٣. اللاوصف

وفي هذه الطريقة، نجد الشخصيّات بلا ملامح مميّزة، وأحياناً بلا أسماء، ففي رواية (مجرّد ٢ فقط) لا نجد للشخصيّات أوصافاً ولا أسماء، فقد اكتفى بالضمائر باستثناء اسم واحد وهو الابن المتخيّل الذي رآه السارد في حلمه وحمل اسم نعمان، هذا الاسم الشائع في عالم نصر الله الإبداعي: الشعري والنثري، وما يحمل من معان، خاصّة الدّم، أي الدّم الفلسطيني المراق، غير هذا الاسم لا نلمح أسماء، وإنّما بعض الألقاب: جارنا الصغير، الأب ذو الأبناء الأربعة، المرأة اليهوديّة... فإذا كان يصف مذبحة جماعية كما هو الوضع في هذه الرواية فإنّ الأوصاف الخاصّة للشخصيّة غير ضروريّة؛ لأنّ الجميع متشابهون هنا إذ يجمعهم المصير الواحد.

أمّا في رواية (أعراس آمنة) فالأسماء لا تغيب، لكنّ الأوصاف غائبة باستثناء الحديث عن آمنة بأنّها تشبه الممثلة المصريّة آثار الحكيم، ورندة بأنّها صاحبة الرأس الصغير، وأبي عنتر الرجل الأربعيني الرثّ الثياب، أمّا الملامح فلا نراها ولا نعرف عنها شيئاً، وفي رواية (عو) لا نعرف أوصاف أحمد

---

(١) طفل المححاة، ص٧٢.

الصافي ، ولا الجنرال سوى أنّه بدا في المشهد أقصر من الكلب ، أمّا فتنة فيعطيها أوصافاً عامّة لا خصوصيّة فيها ؛ إذ نشعر من خلال السياق بأنّها جميلة «بعذوبتها التي لم تزل تملأ ملامحها . . وتتركّز على جانبي شفتيها . . في النقطتين الساحرتين»[1] ، وهذا معناه أنّ فيها ملامح جمالية بدليل أنّها لفتت نظر الصافي من اللحظة الأولى ، كما أنّه يصف ملابسها في المرّة الأولى التي رآها ، فقد «كانت ترتدي جينز أبيض وسترة بيضاء . . تحتها بلوزة حمراء مشدودة ، طالعة كمهرة»[2] .

ممّا يجعلنا نتساءل عن الغاية التي يرنو إليها نصر الله من إخفاء ملامح شخصيّاته ، وطمس معالمها؟ وما الفائدة التي يكسبها العمل من اللاوصف؟

وفي محاولة للإجابة عن مثل هذه التساؤلات نجد أنّ أكثر من سبب قد يدعوه إلى ذلك ، ولعلّ منها :

١ . التأكيد على فكرة الموت التي تسيطر على حياة الفلسطينيين ، ومعها تختفي الأشكال وتصبح بلا أهمّية ، فالكلّ أمام الموت سواء ، وهذا الأمر ينطبق على روايتي (أعراس آمنة) ، و(مجرّد ٢ فقط) .

٢ . تميّز الروايتين في اختيارهما للزمن الحاضر في الواقع الفلسطيني ، معتمداً على مفارقة قوامها اختيار شخصيّات لم تعد موجودة أصلاً ، شخصيّات قد تكون أشباحاً قادمة من التاريخ ، ومع أنّ نصر الله لم يبتّ في هذا الأمر إلا أنّنا لا نستطيع أن نجزم بحقيقة وجود هذه الشخصيّات ، فهي قد تكون مجرّد أشباح ، أي شخصيّات كانت موجودة وماتت إلاّ أنّها تعود لتأسر النّصّ التاريخي ببساطتها ، وإصرارها ، وحبّها للحياة ، وفي ارتباطها بالواقع الفلسطيني وخصوصيّته والواقع العربي أيضاً ، فنجد نصر الله يصف آمنة بأنّها تشبه آثار الحكيم ، أي أنّه من خلال هذه الإشارة البسيطة يشير إلى

---

(١) عو ، ص١٦

(٢) عو ، ص١٦

العمق العربي في الوجود الفلسطيني . ومن ناحية أخرى ، تعود هذه الشخصيّات الشبحيّة لتقوم بدور تأريخيّ حين توثّق للأحداث والمذابح كما فعل السارد والآخر في (مجرّد ٢ فقط) .

٣ . وهذه النقطة مرتبطة بسابقتها ، ففي استعراض لمجمل الشخصيات في العملين نجد أنّ أغلبها إن لم يكن جميعها ميّتة ، غير موجودة ، في الواقع فعلاً ؛ ممّا يعني أن لا حياة للفلسطيني لا خارج وطنه حيث تنتظره المذابح ولا حتّى داخل فلسطين ما دام الاحتلال الغاشم يربض ويجثم فوق قلوب أهلها .

٤ . وفي عدم ذكره لملامح الشخصيّات في مثل هاتين الروايتين يطلق العنان لخيال المتلقّي ليتخيّل أشكالهم من ناحية ، وليدرك أنّ ملامحهم لا تختلف عن أي فلسطيني آخر ، فالعذاب واحد والألم مشترك ومتوارث .

٥ . في روايات (الأمواج البرّيّة) ، و(تحت شمس الضحى) ، و(طيور الحذر) لم يكن وصف الشخصيّات هو المهمّ وإنّما القضيّة الفلسطينيّة ، وعرض جوانب منها ، تداعيات النكبة وآثارها في (طيور الحذر) ، إرهاصات الانتفاضة وأسبابها وطبيعة الحياة فيها في سرديّة (الأمواج البريّة) ، اتّفاقيّة أوسلو وما رافقها من تغييرات في الحياة الفلسطينية هذه الأيّام ، والابتعاد عن المقاومة ؛ لذا تصبح الأهميّة للموضوع والحدث أمّا الأشخاص فهم وسيلة الكاتب لإيصال فكرته .

٦ . في رواية (عو) لا يختلف الأمر كثيراً في أنّ التركيز كان على القضيّة والفكرة الأساسيّة ، وهي الصراع بين المثقّف والسلطة من ناحية ، والصراع الداخلي بين القيم والمبادئ في داخل البطل من ناحية أخرى فكانت قريبة من الدراسات النفسيّة ، وبالتالي الوصف الجسدي ليس مهمّاً .

ثالثاً: وصف الحدث

تلعب الرواية اليوم دوراً بارزاً في آداب الأمم والشعوب ، وتعيش عصرها الذهبي فهي ، كما يُقال ، ملحمة العصر الحديث ، وقد تغذّت على فنون أدبية عدّة ، وورثت دورها الثقافي ، «وهذا ما يجعلها من أكثر الفنون الأدبيّة قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان ، وقضايا الواقع ، من خلال حساسيّة خاصّة ، والرواية تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه»[1] ، لذا تحتاج غالباً إلى أديب يملك أدواته الفنيّة القويّة ، والرؤية الواضحة التي تغذّي عمله ، وترتقي به إلى درجة عالية فـ «حين ينحاز الأديب إلى القوى التي تدفع إلى طريق المستقبل ، وتجسّد أشواق الإنسان وأحلامه ، فسيصبح أدبه بالضرورة أدباً إنسانيّاً ؛ لأنّ أحداً لا يتصوّر وجود تناقض أساسيّ وجذريّ بين أشواق الإنسان وأحلامه في أي بيئة ، وفي أي زمان»[2] ، وحين يتوحّد الروائي مع فكرته وعمله فإنّه يعمل على انتقاء الأحداث التي تقدّم له هذه الإمكانيّة ، فالحدث في العمل ينبغي أن «يخدم الغرض الذي يرمي إليه الكاتب من تأليف قصّته ، فبقدر ما يساعد على تحقيق وحدة الانطباع التي لا بدّ من تحققها في القصّة الجيّدة بقدر ما يكون له أثر كلّي ، وهذا يعني أنّ مجموعة الأخبار التي تروى ينبغي أن يتّصل بعضها مع البعض الآخر ليُحدث أمراً كلّياً تكون حول موضوع واحد»[3] ، وينبغي أن يخدم الحدث الغرض الذي يقصده الكاتب ويسعى إليه «فبقدر ما يساعد على تحقيق وحدة الانطباع التي لا بدّ من تحقّقها في القصّة الجيّدة بقدر ما يكون حدثاً فنّياً ، والحدث عنصر مهم من عناصر القصّة . . . ولا بدّ من أن توظّف الأحداث

---

(١) وادي ، طه (١٩٩٣) : دراسات في نقد الرواية ، ط٢ ، القاهرة ، دار المعارف ، ص٣ .

(٢) وادي ، طه (١٩٩٦) : الرواية السياسيّة ، ط١ ، القاهرة ، دار النشر للجامعات المصريّة ، ص٣٥ .

(٣) محمد ، حسين علي (٢٠٠٠) : التحرير الأدبي ، دراسات نظريّة ونماذج تطبيقيّة ، ط٢ ، الرياض ، ص٢٩٠ ، ٢٩١ .

لأداء مواقف لها دلالاتها الخاصّة ، حتى تتحقّق للقصّة صفتها الفنّيّة»[١] .

إنّ الأحداث ينبغي أن تكون جزءاً من الحكاية التي تسردها الرواية ، لأنّ الحكاية هي من تقوم بتحديد الأحداث في إطارها المادّي «وتشكّلها في فكرة نامية متآزرة ترتبط بالزمان والمكان والقيم ، بغية إحداث أثر كلّي يشعر به المتلقي ، وينفعل له ، ويقتنع به»[٢] .

وقد يمتزج الحدث بالوصف ؛ ليكون أكثر تأثيراً ، ويقوم الوصف في تقديم الحدث ، بوصفه وسيلة فنّيّة أداتها اللغة ، بدور بالغ التأثير ، حيث يستطيع عكس جميع الدلالات الفكريّة والظلال النفسية والشعوريّة «التي تسبح في عوالم الوعي واللاوعي إزاء المواقف المنوّعة ، وعن طريق الوصف أيضاً ، كما هو معروف ، يمكن رسم الأشكال والأبعاد الخارجيّة التي تحسّ بوسيلة من الوسائل»[٣] .

ويرى رشاد رشدي أنّ الحدث هو أهمّ عناصر القصّ وأنّ «كلّ ما في نسيج القصّة ، يجب أن يقوم على خدمة الحدث . . . بحيث يصبح كالكائن الحيّ له شخصية مستقلّة ، يمكن التعرّف عليها ، فالأوصاف في القصّة لا تُصاغ لمجرّد الوصف بل لأنها تساعد الحدث على التطوّر لأنّها في الواقع جزء من الحدث نفسه»[٤] ، وهذا ما يقوم به الوصف في أعمال إبراهيم نصر الله ، فهو يستخدمه بلغته ، وألوانه ، وأصواته ، وروائحه ؛ ليقدّم الحدث للمتلقي ويجعله يعايشه ، ففي رواية (طيور الحذر) يشكّل حدثا (نكبة ١٩٤٨ ونكسة ١٩٦٧) الحدثين

---

(١) القطّ ، عبدالحميد (١٩٨٠) : يوسف إدريس والفنّ القصصي ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٢٤٤ ، بتصرّف .

(٢) رشدي ، رشاد (١٩٦٤) : فنّ القصّة القصيرة ، ط٢ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ص١١٥ .

(٣) أبو الأنوار ، محمّد : دور الوصف في البناء القصصي ، مجلّة الثقافة العربية ، ليبيا ، مارس ١٩٧٦ ، ص٧٨ .

(٤) رشدي ، رشاد المرجع السابق ، ص١١٥ ، ١١٦ .

الأساسيين والمركزيين في العمل ، فقد ترك الفلسطينيون بلادهم نتيجة النكبة ، وعاشوا على أمل العودة وحلم استرجاع الوطن ، لكنّ الحلم ضاع وذهب أدراج الرياح بعد الهزيمة النكراء في النكسة ، ويقوم الوصف بدور مهم في إظهار الخسارة ، ليس من خلال الحديث المباشر عن الحرب وترك الأرض وإنّما عن طريق وصف معاناة أهلها ، فقد كانت حياة الصغير ومعاناته وعائلته هي نتيجة طبيعيّة لحالة التشرّد ، ونجده لا يذكر الأمر بشكل صريح ، وإنّما يترك لوصف المكان (البيت/ المغارة) الذي انتقلوا للعيش فيه وطبيعة حياتهم ومشاركتهم للثعالب بيوتها هناك المهمّة ، فحين عاد عليّ مساء «شبحاً لاح في البعيد ، تعباً حتّى لتظنّه بلا أقدام ، وله جسد شبيه بذكرى قديمة . اقترب أكثر ، نسيت عائشة مصيبتها ، وأطلقت صرخة : ما الذي فعل بك هذا؟

- اليتم يا عائشة ، نحن يتامى ، لأنّنا لا نملك شيئاً ، وعلينا أن ننكّس رؤوسنا ونقبل ما يمنح لنا من أولئك ، أولئك الذين لهم آباء . . .»[1] .

حين علم بوجود الثعالب في المغارة وأخرجها ، قام بالمقارنة بين حالهم وحالها ، إذ «قال والظلمة كحل : معها حقّ بيتها وأخذناه . . وقال : لماذا لم نَعْوِ حتّى الآن؟»[2] .

سؤال مهم يطرحه علي ، وهو يدرك أنّه بلا إجابة ، فقد سُرقت فلسطين ، وهجّر أبناؤها وروّعوا ، ولا إجابة محتملة لمثل هذا السؤال ، بالرغم من أنّ الإجابة واضحة وضوح الشمس .

وفي موقع آخر في الرواية نفسها يُساهم الوصف في إضاءة الحدث الثاني الأساسي وهو النكسة ، فقد اختار نصر الله أن يتحدّث عنها من خلال معاناة أهلها كذلك ، وتشرّدهم ، فقد

تساقط البشر على بوابة بيتهم ، بيتهم الصغير ، عشرات من

(١) طيور الحذر ، ص٦٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٣ .

الأقارب تساقطوا كطيور السُّمّن التي تقطع البحر وترتمي منهكة على الشواطئ أو في شباك الصيّادين . . قالت أمّه الحكاية التي يعرفها قبل أن تقولها : كنّا نسير . . تلاحقنا الطائرات . . تُلقي «الكيازين» فتحرق الشجر والحجر . . يتموّج الشاطئ . . من الشمال إلى غزّة قطعناها مشياً في الـ٤٨ ، وكنّا مهاجرين ، وكانت طيور السُّمّن مهاجرة ، طيور سُمُّن تصطدم بنا . . فنمسكها بأيدينا ، طيور متعبة قطعت البحر كلّه ، وأكلناها . . أكل المُهاجرُ المهاجرَ ، وبها عشنا حتّى وصلنا غزّة ، قبل أن نذهب إلى الخليل . ولم يكن في السماء طيور هذه المرّة»[١] .

فهو يصف الوضع العام بعد النكسة حين خرج بقيّة أهل فلسطين نازحين باحثين عن ملجأ جديد لهم ، لتمتزج الصورتان معاً النكبة والنكسة ، والسيناريو المتكرّر الذي شهده العالم بأسره ، والنتيجة المرّة يطلعنا عليها نصر الله فقد «انتصبتا في الحوش . . خيمتان داكنتان تميلان إلى خضرة متعبة . . واحدة بزعموط والأخرى بعمودين . واطئتان ومعتمتان كحجر ، أحاطتا بخيمة مريم . . . مريم التي بكت : كنت أعتقد أنّ اليوم الذي سأهجر فيه الخيمة ليس ببعيد ، وإذا بالخيمة تنتظر خيمة جديدة» ،[٢] فأمل الفلسطينيين بالعودة قُضي عليه وتبخّر مع النكسة .

وفي رواية (طفل الممحاة) يتطرّق نصر الله إلى فترة تاريخية مماثلة ، وهي نكبة ١٩٤٨ ، ولكّنه في هذه المرّة لا يتحدّث بلسان الشعب ، وإنّما يمضي بنا إلى ساحة المعركة برفقة أحد جنود جيش الإنقاذ ؛ ليصف لنا مجموعة من الأحداث التي تشكّل في مجموعها أسباب الهزيمة ، وليحاول إثبات أنّ هذا الجيش قد شارك في القضاء على فلسطين جنباً إلى جنب مع العدو الإسرائيلي

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٩٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٠٢ .

وبريطانيا ، ولم يكن سوى فقاعة صابون كتلك التي أسهب في وصفها ، وهو يتحدّث عن أمّ العريف فؤاد وهي تغسل الملابس ، ومن هذه الأحداث ، قيام قيادة جيش الإنقاذ بمصادرة الأسلحة من الفلسطينيين ومن المتطوّعين العرب بحجّة تنظيم العمليات العسكرية التي لم تتمّ ، وعدم إرجاعها لهم ، فقد أقبل المتطوّعون بحماس جنباً إلى جنب مع الثوار الفلسطينيين حين سمعوا بوصول جيش الإنقاذ ، لكّن الحال تغيّر وراحوا « يتوجّسون خيفة ، كما يُقال ، حين طُلب منهم أن يسلّموا أسلحتهم ، بعد أيّام قليلة من وصول جيش الإنقاذ - مقابل إيصالات رسميّة ، لطمأنتهم ، كي يتمكّن الجيش من تنظيم كلّ القوى الموجودة على الأرض»[1] .

فمن خلال النّصّ السابق ، تظهر ملامح المؤامرة ، يُظهرها نصر الله من خلال موقف أيديولوجي واضح وصريح طوال العمل وهو رفض ما قام به هذا الجيش ، واعتباره مجرّد أكذوبة من إنتاج العرب وبطولتهم ، وهذا الموقف يبدأ ظهوره من العنوان (طفل الممحاة) ذاك الطفل الذي نرسمه بقلم رصاص فلا تظهر ملامحه وصورته بشكل واضح ، كما أنّنا بسهولة نستطيع محوه ، فهو لا يقوم على أساسات قويّة ، وكذلك كان البطل ، فهو طفل كبير مدلّل ، يعتمد على الآخرين في جميع أمور حياته ، ويبحث عن حمايتهم ، وهو بلا شخصيّة ، بلا ثقافة ، بلا هويّة ، بلا شعور بقيمة الحرب وأهمّيتها ، بطولته زائفة لا تقوم على أي أساس سوى الصدفة ، والمظهر الخادع الذي منحه بطولة مصطنعة متمثّلة في حماية بارودة سيّد البلاد ، هذه البارودة التي يُصرّ نصر الله على وصفها في عدّة مواضع ، والتي لم تُطلق أيّ رصاصة إلا بالخطأ ، فكيف يُمكن لأمثال هؤلاء أن يسترجعوا فلسطين؟ ممّا يعني أنّ وجودهم وعدمه واحد ، فهم لا يمكن أن يحققوا أيّ نصر «لأنّ النصر يسكن هناك ، خلف انتظاركم الذي تدفع

---

(١) طفل الممحاة ، ص٢٣٤ ، ٢٣٥ .

البلاد ثمنه في كلّ مكان الآن»[1] ، وهذا ما يؤكّده في موضع سابق ما قاله الشيخ الضرير الذي أحضروه ليخطب في الجنود ، ولم يتمكّن سوى من قول عبارة واحدة ، فبعد أن سرح في الأفق « أيّها الجيش ، أيّها الجيش ، ليتك كنت هنا»[2] ، الوصف إذن يُساعدنا على معرفة وإظهار هذه الإدانات التي تتوالى لتصل إلى القيادات العربية التي يتّهمها نصر الله بالخيانة والتآمر على فلسطين من خلال إشارات متناثرة ، فحين أعاد الخال بندقيّة سيّد البلاد إلى العريف فؤاد ، وكان قد أخذها في الخفاء ، طلب منه أن يخبر سيّد البلاد بأمر «قل له إذن إنّها انتصرت ، نعم انتصرت في أربع معارك على الأقلّ ، قل له حين تعود : سيّدي ، ها أنا أعيدها منتصرة إليك ، قل له ذلك ، ولكن تذكّر - إن كنت تستطيع أن تتذكّر فعلاً ، أنّه لن يكون فرحاً بذلك»[3] .

وفي موقع آخر يصوّر المذابح التي تعرّض لها الفلسطينيّون على أيدي العصابات اليهوديّة ، فقد كان العريف فؤاد شاهداً على واحدة منها ، حيث قام الصهاينة بكلّ وحشيّة بقتل الفلسطينيين والتمثيل بجثثهم ، فأتى هذا الوصف ليوثّق ويسجّل

> ابتعدت الطائرة بسرعة ، وحين تأكّدت من أنّها لن تملك جرأة العودة ، امتدّت يدك لتسند البندقيّة إلى حائط ، حين تبيّن لك أنّه مغطّى بالدّم ، بحثت عن غيره ، عن حائط لا يثير كلّ هذا الفزع فيك ، . . هي المرّة الأولى التي ترى فيها بشراً ميّتين ، لم يكن يخطر ببالك يوماً أنّ تعرّفك على الموت سيكون بكلّ هذه القسوة ، سيكون ممتلئاً إلى هذا الحدّ بالأشلاء . أدركت أنّ الرصاص وحده لا يمكن أن يفعل هذا كلّه في جسد ، لا ولا حتّى القنابل ربّما ،

---

(١) طفل الممحاة ، ص٢٤٥ .

(٢) المرجع السابق ، ٢١١ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٦٥ .

أدركت أنّ سكاكين عملاقة وسواطير قد ساهمت في صُنع ما تراه . . . يومان كاملان مرّا عليك وأنت تحفر وتدفن ، بشراً من كلّ الأعمار ، واريتهم ترابَهم[1] .

فالسارد هنا يوثّق للوحشيّة التي تعامل بها الصهاينة مع الفلسطينيين ، والمذابح التي ارتكبوها وهم يغتصبون فلسطين ، ويسرقونها من أصحابها الأصليين .

وقد كانت إصابة محمّد حمّاد بالحمّى في رواية (براري الحمّى) الحدث الأساسي في العمل ؛ لأنّ هذا المرض كان السبب في الحالة النفسيّة ، وحالة التشظّي التي أصابته ؛ لذا نجد إبراهيم نصر الله يصف هذا الحدث في مواضع متعدّدة ابتداءً من الصفحة العاشرة ، فقد شعر محمّد حمّاد بالحمّى وما تبعها من آلام أوصلته إلى هذه الحالة ، فهي

ليلة واحدة تختصر كلّ تعب العمر ، تجمعه في جسد ثمّ تبعثره ، ليلة واحدة . ليلة واحدة بين خطوة الظلمة الأولى وطلعة الفجر . ليلة واحدة . ولكنّ الموجة تزحف ، تنتفض ، تتبعثر خلاياك ، فتغطّي الجدران ، تدور كأنجم ضالّة ، ثمّ ترتطم ثانية بحواف عظامك . تتجمّع . كلّ الأشياء التي تذكرها ، والتي لا تذكرها انقضّت على جمجمتك بأجنحتها السوداء ، ومخالبها الحادّة ، وارتفعت حتّى لامست السماء ، ثمّ عادت وانقضّت من جديد[2] .

وتكمن أهمّية مثل هذا الوصف المتداخل مع الحدث في عدّة أمور ، أمّا الأوّل فهو وروده في الافتتاح ، أو ما يسمّى بـ(الاستهلال الروائي) ، وبذا يشكّل مثل هذا الوصف للحدث المدخل الأساسي لولوج عالم الرواية ، فهو يرتبط

---

(١) براري الحمّى ، ص٢٩٠ ، ٢٩١ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٠ .

ارتباطاً وثيقاً بالحدث ويمهّد له ويقدّمه بشكل مختصر ، مّما يجعل القارئ في حالة من الانتظار ، وهذا يقودنا إلى الأمر الثاني وهو : إثارة القارئ لمعرفة الأحداث ، فالبداية القوية والمثيرة من شروط الاستهلال ، كما يقول ياسين النصير ، «ويمتلك الاستهلال الروائي توازناً داخلياً إن فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل ، وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل ، لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صُلب العمل ، ولا يحوم كذلك حول العمل ، إنّما يمهّد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخليّة»(١) ، صحيح أنّ الرواية الجديدة لم تعد تقدّم تلك القوالب الجاهزة من وصف للمكان والشخصيّة ومحاولة استرجاع الماضي إنّما تبدأ ، غالباً ، بالحدث مباشرة ، إلا أنّ الوصف ، في ظنّي ، يقوم بهذه المهمّة ؛ لأنّه إذا كان الاستهلال إحدى وسائل الروائي الأساسيّة في بناء عمله ، فإنّ الوصف واحد من أهمّ هذه الأدوات التي تساعده على بناء هذا العالم ، كما أنّه في النصّ السابق يشكّل مفتاحاً للرواية وفهمها ، وجزءاً من بنائها . الأمر الثالث : اللغة الشعريّة التي قُدّم بها هذا الوصف ، خاصّة التشبيه والتكرار لكلمتي : ليلة واحدة التي شكّلت ما يشبه اللازمة الموسيقيّة مّما خلق نوعاً من الموسيقى الداخليّة وإيقاعاً خاصّاً بالحدث .

ويلعب الوصف دوراً بنائيّاً في وصف تعذيب سعد ورفاقه في سجون الجنرال ، إذ يقوم بإلقاء الضوء على الزنزانة وطبيعتها ، ومظهرها معتمداً على العناصر الوصفيّة الأساسيّة : الأضواء والألوان والروائح ؛ مّما يجعل المتلقّي يرى مشهداً سينمائيّاً متكاملاً .

هبط الجنرال الدرجات المؤدّية إلى القبو بعد أن غادر المصعد الذي ينتهي في الطابق الأرضي . ظلام القبو شاحب ، تزيده الأضواء المثبّتة على الجانب الأيمن للممرّ الطويل شحوباً ، جداران داكنان ،

(١) النصير ، ياسين : الاستهلال الروائي ، ديناميكيّة البدايات في النّصّ الروائي ، مجلّة الأقلام العراقيّة ، العددان ١١ ، ١٢ ، ١٩٨٦ ، ص٣٩ .

ينفدعان كأنّما إلى مقبرة ، حيث تختفي النقطة الأخيرة مختلطة مع الكحلي الميت ، لتعطي انطباعاً أنّ القبو متاهة ، يلتصق آخرها بأوّلها ، متفرّعة عن زنازين في الجانبين ، بطلاقات صغيرة[1] .

المشهد السابق وصف لنا المكان ، وهو الزنزانة التي وُضع فيها سعد ليس لشيء إلا لأنّه نفّذ عملية فدائيّة في الأراضي المحتلّة ، فما كان من الجنرال إلا أن قام بتعذيبه ورفاقه في مشاهد تعذيب قويّة وعنيفة ، وصفها نصر الله بعين الضحيّة التي لا تجد من يتحدّث بلسانها ، في إدانة أخرى للأنظمة العربيّة المتعاونة مع العدو الصهيوني ، والتي لا تهتمّ بالقضيّة الفلسطينيّة ولا بغيرها إلا بالمقدار الذي يضمن لها البقاء في الكرسي «ينفجر الضوء معلناً موت المشهد الخارجي وانسحاقه ، ومسفراً عن موت أكثر وضوحاً في الجسد الذي يتأرجح في سقف الغرفة على شكل صليب صغير بلا تفاصيل . كان الاقتراب من الصليب البشري يزيد المشهد غموضاً ، حيث تختفي الملامح خلف خطوط متقاطعة لدماء وجروح»[2] .

رابعاً: وصف الكائنات

منذ أن خرجت رواية (براري الحمّى) إلى النور عام ١٩٨٥ ، ونحن نرى أعمال إبراهيم نصر الله تزخر بالكائنات الحيّة وغير الحيّة ، الحيوانيّة وغير الحيوانيّة التي تمثّل شخصيّات رئيسة في أعماله ، ففي روايته الأولى كانت الدجاجتان البيضاء والسمراء إضافة إلى الديك ، وكانت أوصاف حركاتها تتكرّر كاللازمة الموسيقيّة بين فصل وآخر وتمثّل انعكاساً لحالة البطل ، ولم تغب كذلك القرود والنمل الأبيض وعصافير الصعو والذئاب والخفافيش . . . عن مسرح الأحداث .

ثم جاءت (عو) وأطلّ معها كلب الجنرال الذي تماهى مع شخصيّة أحمد

---

(١) عو ، ص٥٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٧ .

الصافي ، وأصبحا شخصاً واحداً في النهاية . وفي (الأمواج البريّة) يلازم الكلب (روكي) الجندي (شلومو) في أكثر من موقف . ومع مجيء رواية (طيور الحذر) نتعرّف إلى أصناف الطيور ووصفاتها ، ونشعر في نهاية العمل أنّنا نستطيع تمييزها إن صادفتنا في عالمنا الخارجي ، وفي (حارس المدينة الضائعة) تعكف أمّ البطل على رعاية طيور الفرّي وتربيتها في البيت ، وهذه الطيور تمثّل أيضاً حال البطل خاصّة في مشهد النهاية ، إذ إنّ هذه الطيور تملك القدرة على الطيران لكنّها تألف المكان والناس فتبقى مع أنّ الفرصة مواتية لها لتغيير المكان ، وهذا ما يفعله البطل (الإنسان العربي) ، الذي يرفض التغيير حتّى إن واتته الظروف .

وفي (زمن الخيول البيضاء) تطلّ علينا الخيول بأصالتها وأنواعها وألوانها ، وهو ما يحصل كذلك في (قناديل ملك الجليل) ، ولكنّه يضيف إليها عنصراً آخر وهو القناديل . وفي (شرفة رجل الثلج) هناك النسر الذي يفقأ عين البطل ليحقّق له أمنيته بأن يُنشر اسمه على الصفحة الأولى في الجريدة . وفي (شرفة الهذيان) نضيع بين العصافير والكلاب والصقور ، والحروب المشتعلة بينها . .

ولا أدلّ على أهمّية هذه الكائنات من أنّها ومتعلّقاتها حملت عناوين خمس من روايات إبراهيم نصر الله ، وهي : (عو) ، و(طيور الحذر) ، و(زيتون الشوارع) ، و(زمن الخيول البيضاء) ، و(قناديل ملك الجليل) ؛ لذا سنكتفي بالإشارة إلى هذه الكائنات بصفتها أمثلة على وصف كائنات عالمه الروائي .

أ. الكلب في رواية (عو)

استخدم إبراهيم نصر الله في رواية (عو) الكلب ليشكّل شخصيّة رئيسة في عمله ، ولكنّها شخصيّة رمزيّة حملت مضامين مختلفة تُظهرها الأوصاف التي قدّمها له . وقد رسم له نصر الله صورة كلب عاديّ ، فملامحه تظهر طبيعيّة ، إذ هو «كلب عاديّ . . عاديّ تماماً» ،[1] لكّن هذه الملامح بالرغم من

---

(١) عو ، ص١١

طبيعيتها إلاّ أنّها كانت وسيلته للسخرية المقنّعة من الحاكم حين أظهر امتعاض الجنرال من طول قامة الكلب التي كانت أعلى من قامته ، إذ «استند على قائمتيه الخلفيتين فَرِحاً ، وأطلق الأماميتين إلى مداهما . . فتجاوز بذلك قامة الجنرال القصيرة إلى حدّ ما ، فانزعج الجنرال» ،[1] فنصر الله قدّم الجنرال بصورة كاريكاتوريّة رامزة مفادها أنّ هؤلاء الجنرالات الذين يحكمون مهما حاولوا فلن يكونوا أكثر من أقزام تركض خلف من يسيّرها ، ومع ذلك يبقى الظهور الأهمّ للكلب في رمزيته للمواطن أو للمثقّف ، فقد عمل الجنرال على ترويضه من خلال تجويعه وإشباعه وهكذا . . حتّى يضمن ولاءه ، وسماعه لأوامره وتنفيذها ، وهي نفس الطريقة التي استخدمها مع أحمد الصافي ، الأمر الآخر الذي يُظهر هذا التعامل الرمزي يتمثّل في تحوّل أحمد الصافي إلى الكلب البديل ، فطوال الرواية نجد الجنرال الحاكم الديكتاتور يُحاول ترويض الصحفي والقاصّ أحمد الصافي الذي أرّقت مقالاته السلطة الحاكمة وكانت سبباً في قيام سعد طفل الليلة الأخيرة بالعمليّة الفدائيّة في فلسطين ؛ ممّا دفع السلطة إلى محاولة تدجينه ، فقد أدرك الجنرال بذكائه وخبرته ، أو بمعرفته بطبيعة الناس في بلاده ، أنّ أحمد الصافي يفتقر إلى المبادئ الحقيقيّة ، وأنّه يُتاجر بها ؛ لذا قرّر أن يُغذي أطماعه ويجعله يحقّق جزءاً من طموحاته في عمله ليحوّله في النهاية إلى بوق أو كلب من كلاب السلطة ، وهذا ما حصل ؛ فنجد الرواية التي بدأت بوصف الكلب الحقيقي للجنرال تنتهي بوصف الكلب الجديد للجنرال أي أحمد الصافي ، وكأنّ الرواية تدور في بناء دائري رمزي ، فقد

> أقعى والطوق محكم على رقبته . . نبح مرّة أو مرّتين حين كان يسمع محرّك عربة يُدار في الجوار ، فبدا وكأنّ الكلب لم يغب عن المكان . . وعندما سمع ذلك الصوت الأليف لمحرّك سيّارة الجنرال . . . أطلق ذلك النباح الطرب الناعم . . . ألقى الجنرال ما

---

(١) عو ، ص١٠

في داخل الكيس على الأرض ، كان ساهماً ، مسح فروة الرأس ، صعد الدرجات إلى الطابق العلوي كعادته . .[1] .

الجنرال لم يلاحظ في النّص السابق أنّ أحمد الصافي هو من يحلّ محلّ الكلب ، وهذا معناه أنّه لم يكن أكثر من كلب في نظره ، وما كان ينتظره أن يتحوّل إلى كلب في نظر نفسه ليس إلاّ ، وهذا ما حصل ، فقد تحوّل المثقّف العربي إلى كلب من كلاب السلطة ليصف لنا نصر الله ذلك المشهد العجائبي الذي تماهى فيه الصافي مع الكلب وصارا كياناً واحداً

اقترب من الكلب ، احتكّ به ، أحسّ بدفء فروته الناعمة فوق جلده ، كانا أشبه بتوأم . . البقع السود تجلّل بياض كليهما . . . ظلاّ يحتكّان ببعضهما كصديقين التقيا بعد غربة طاعنة ، طيّبان وناعمان ، امتدّت يده إلى الطوق المحكم حول رقبة الكلب عندها فقط غضب الكلب ، زمجر ونبح وتقافز مبتعداً ، ثمّ عاد وهدأ . . اقترب أحمد ثانية منه ، مارسا طقوس الاحتكاك الطيّبة ببعضهما من جديد ، اطمأنّ الكلب ، امتدّت يده وانتزعت الطوق بلطف ، رآه الكلب يضعه حول رقبته ، زمجر من جديد غاضباً ، وللحظة أحسّ أنّه افتقد شيئاً يخصّه . .[2] .

فهروب الكلب في النهاية يجعلنا نتساءل عن إمكانيّة التمرّد على هذه السلطات ، فهل يترك لنا نصر الله الباب مفتوحاً لنتأمّل إمكانيّة الانطلاق يوماً والعيش بعيداً عن قيود السلطة؟!

ب. الزيتون (زيتون الشوارع)

شجرة الزيتون شجرة مباركة ، أقسم بها الله عزّ وجلّ بقوله : «والتين

---

(١) عو ، ص١٧٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٧٣ .

والزيتون ، وطور سينين ، وهذا البلد الأمين»[1] ، كما أشار إلى فوائدها بقوله «وشجرة تخرج من طور سيناء تنبت بالدهن وصبغ للآكلين»[2] ، وقد ورد ذكرها في القرآن سبع مرّات[3] ؛ ممّا يؤكّد على قدسيتها وقيمتها الدينيّة ، بحيث لم تحظَ شجرة أخرى في موروث طقوس العبادة ومراسمها بهذه العناية ، فهي مقدّسة ، وهي مباركة ، وهي شجرة الحياة وشجرة الجنّة ، ولا يخفى ما لهذه الشجرة من أساطير تمتدّ إلى ماضٍ سحيق موغل في القدم تجعلها الشجرة الراعية للإخصاب والعطاء ، دائمة الخضرة ، تعيش حياة طويلة ، وقد تصل إلى قرون ، وحتّى إذا مات جذعها فإنّها تنبت من جذرها فسيلة جديدة ، وتعيد نفسها بشجيرة جديدة .

وقد تعامل نصر الله في وصفه للزيتون من هذا المنطلق لمعنى الزيتون وطبيعته ؛ ليستخدمه استخداماً رمزيّاً عائداً كذلك إلى ارتباطه بفلسطين ، فيصفه من خلال عقد مقارنة بين حال هذه الأشجار في الوطن وحالها حين زرعت خارجه ، فتصبح عنده أرضاً ووطناً وشعباً في آنٍ معاً ، فقد «كان لكروم الزيتون دائماً جدران تحميها ، جدران من أشجار عالية قويّة تصدّ الريح والعواصف ، ولكن انظري ما الذي يحدث الآن ، إنّهم يزرعونه حول بيوتهم ليحموا البيوت الجديدة الحجريّة»[4] ، في الكلام السابق ، قام نصر الله بإسقاط الواقع الفلسطيني على رمزية الزيتون ، مقدّماً معاني ودلالات كثيرة ، فالفلسطيني الذي كان يملك كروم الزيتون ، وذلك الاتّساع والشموخ لهذه الشجرة ، ذات الدلالات الدينيّة والتاريخيّة والجغرافيّة لم يعد يملك شيئاً ، وهذا الامتداد الجغرافي جزء من علاقة الفلسطيني بالأرض ، إذ إنّ وجودها دليل

(١) سورة التين : ١ ، ٣ .

(٢) سورة المؤمنون : ٢٠ .

(٣) وانظر القرآن الكريم : (الأنعام : ٩٩ ، ١٤١) ، (النحل : ١١) ، (النور : ٣٥) .

(٤) زيتون الشوارع ، ص١٢٦ .

على وجوده وحضارته ، فتصبح بذلك هذه الشجرة صورة للوطن والأرض ؛ إذ انتقل الزيتون من الأرض (الوطن) إلى الشوارع ، إلى الشتات ؛ لذا رفضت الست زينب أن تزرع شجرة زيتون في الشتات وحجّتها في ذلك أنّ الزيتون يحتاج إلى وطن «أنا لا أملك وقاحة أن أزرع شجرة زيتون في ساحة البيت ، أتفهمين ، الزيتون يعني أن تنزرع إلى جانبه زيتوناً أيضاً . وأن تنتظره حتّى يصبح زيتوناً حقيقيّاً»(١) ، والزيتون شجرة دائمة الخضرة والعطاء والتجدّد ، فينتقل رمزها بذلك إلى الفلسطيني الموجود الآن خارج وطنه ، ممّا أدّى إلى تعطّل الكثير من إمكانيّاته ، ومع ذلك هو يصمد كما شجرة الزيتون ، ويستطيع أن يُعطي ويتجدّد ويتغلّب على ظروفه القاسية .

معنى آخر قد يفيدنا من وصف شجرة الزيتون بأنّه زيتون شوارع ، وهو إسقاطه على وضع القضيّة الفلسطينيّة التي أصبحت بالنسبة للعرب ، مجرّد زينة يستعملونها عند الضرورة وعند البحث عن الفائدة ، للمتاجرة فيها وللتكسّب على حسابها .

ج- الطيور (طيور الحذر):

وكما حمل الزيتون أبعاداً تاريخية ودينيّة قديمة ومتأصّلة ، فإنّ الطيور تحمل مثل هذه المكانة ، فقد احتلّت منزلة ظاهرة في التراث الإنساني العربي ، فمنذ القدم والعربي يتغنّى بالطير ، ويحمل له في نفسه مكانة كبيرة ، ولعلّ الأمر عائد إلى قدرة الطائر على الطيران وتميّزه عن الإنسان بذلك ؛ ممّا يشعر الإنسان بالعجز والقصور من ناحية ، وقد يكون السبب سرعة الطائر وقدرته على تجاوز الحدود والوصول إلى أيّ مكان يريد ؛ فيمثّل رمز الحريّة ، والاهتمام بالطير جزء من موروثنا الثقافي ، وهذا ما جعل الجاهلي يتّخذ من عالم الطير وسيلة للتعبير عن تجربته في الحياة ، وصراعه من أجل البقاء ، فغدا جزءاً من عقيدته

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٦١ .

وعقليته ، يربط مصيره به ، وينظر إليه نظرة أسطوريّة ، فهو «في خوفه من الموت وفي شنّه الحروب ضدّ أعدائه ، وفي طلبه الثابت للخلود ، وفي تفاؤله وتشاؤمه ، كان يستذكر الطير ويستدعي منه أحوالاً وصوراً مناسبة لكلّ مقام»[1] ، فليس غريباً أن يقوم إبراهيم نصر الله الشاعر بموروثه الشعري ، والكاتب بمفهومه الأدبي والثقافي باستخدام الطيور والتركيز على وصفها ، وقد يكون استخدمها كذلك استخداماً أسطوريّاً مثل الشاعر الجاهلي ، لكّنه يوظّفها أيضاً لتؤدّي أدواراً في نصوصه ، وليرمز بها إلى قضايا وأمور مختلفة ، أي أنّه استخدمها وظيفيّاً ورمزيّاً .

فقد جعلها مراسيل الجنّة حين أقنع أمّ ثريّا وفؤاد السمين بتحميلها رسائل إلى الملائكة وإلى أرواح أبناء أمّ ثريا ؛ ممّا غيّر في حالها ؛ وبذا تكون العصافير ، طيور الجنّة في حكاياتنا الشعبيّة ، لعبت دوراً جديداً تطهيريّاً ؛ فقد قامت بتحرير أصحابها من الآثام والخطايا ، وقد أظهر الوصف هذا الانقلاب في الشخصيّة الذي ساعدت عليه الطيور ، ففؤاد المعروف ببلادته وغبائه تغيّر ما إن حمّل العصافير رسالته إلى الملائكة ، فقد «تأكّدا من حماس فؤاد الجديد للمدرسة ، الحماس الذي جعله ينطلق باتّجاه صفّه برشاقة من أن ألقى عن كتفيه حملاً ثقيلاً كان على ظهره من سنوات»[2] .

وكما تغيّرت شخصيّة فؤاد ساعدت العصافير على الانقلاب الكبير الذي حصل في شخصيّة (أمّ ثريا) ، فطوال العمل ونصر الله يصفها ويقدّمها على أنّها امرأة قاسية ، صعبة المراس ، فقد كانت «سمينة . . قصيرة . . وجهها جافّ لا تضحك ، ولا تفتح فمها إلا لتلعن الدنيا وحظّ ابن أخيها . . عليّ ، الذي ابتلي بزوجة سمراء . . . وتنفث في وجه عائشة كلّ أمنياتها القاسية»[3] ، وهي «امرأة

---

(١) الرباعي ، عبد القادر (١٩٨٨) : الطير في الشعر الجاهلي ، ط١ ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص٦٥ .

(٢) طيور الحذر ، ص١٣٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص٧٢ .

محكمة ، قوية كوتد»[1] ، وهذه الأوصاف قد تعدّ طبيعيّة إذا أدركنا خلفيّتها النفسيّة ، فقد كانت امرأة مقبوعة ، مات أولادها جميعهم وهم أطفال باستثناء ابنتها ثريا ؛ ممّا ولّد لديها حقداً دفيناً على الحياة والنّاس ، لكّن الصغير بمساعدة عصافيره تمكّن من إحداث الانقلاب في أحوالها ، حين أدرك سرّ هذا الغضب الذي تحمله ، وذلك من خلال إقناعها بتحميل العصافير رسائل إلى أبنائها في الجنّة ، فلم تعد كما كانت ، إذ

> تغيّرت ملامح أمّ ثريّا ، تدفّق ماء الحياة في وجهها من جديد . . . أصبح بإمكان أمّ ثريا أن تضحك ، أن تذهب إلى حنفيّة الماء دون تذمّر ، لبست واحداً من أثوابها الجديدة ، أخذها فرح ما في بحيرات الطين التي تُدعى الشوارع ، ورفعها إلى تلك النقطة اللانهائيّة بين الغيوم ، . . . وعندما اقترب عيد الأضحى كان بإمكانها أن تشدّ قامتها المصابة بستين خريفاً وتشقّ طريقها إلى السوق لتشتري ملابس لصغارها ، تغيّرت أمّ ثريّا . . خرجت من غرفتها ، رأت الشمس ثانية ، وبدأت الخيرات المحبوسة في «صرّتها» ، الخيرات الصغيرة على ضآلتها تتفتّح في كلّ شيء تلقي بظلالها عليه»[2] .

من هذا المنطلق إذن ، نجد العصافير قد شكّلت شخصيّة أساسيّة من شخصيّات العمل ، وقامت بأدوار مختلفة ، لكن الأوصاف التي قدّمها لها جعلتها تقوم أيضاً بوظيفة رمزيّة ، تشكّل الثيمة الأساسيّة للعمل ، فقد قام بوصف العديد منها ، وهي كالتالي :

---

(١) طيور الحذر ، ص١٠١ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٣٩ .

الطائر	المقطع الوصفي	الصفحة
عصفور	«ملوّناً وجميلاً كان ، على قمّة الشجرة يغنّي»	٦٠
رأس العصفور	«بقي الرأس مشرع العينين بدهشة مطفأة»	٩٩
اللامي	«ذلك العصفور الترابي الرشيق المتطاير بين رؤوس الصخور ، الدارج بينها قاطعاً المسافات برقّة لا تخدش الرجل»	١٠٥
البرّق	«الطائر الأكبر والأكثر اكتنازاً من اللامي والكحلي والحمريّة»	١٠٦
الطرّد	«المتخبّط في الفخّ عن بُعد ، بالرغم من أنّه الأقوى بين الطيور التي يصطادها إلا أنّه أجبنها . . منقار قويّ كافٍ لإحداث جرح في اليد أو الوجه إن وصل الوجه ، لكنّه لا يتمالك نفسه داخل الفخّ ، لا يُفكّر إلا بالصياح»	١١٦
الكرزم	«لا ينتبه العصفور»	١١٩
العصفور الميت	« ولم يرَ الصغير فيه غير كتلة لحم مغطّاة بدمٍ جاف لا يكفّ عن الصراخ» « . . أخرج العصفور من جيبه جثّته زرقاء ، ورأسه بجانبه»	١٤٢ ١٥٥
العصافير	«انفجر ضوء ساطع ، حيث كانت هناك عصافيره المشدودة . . بعضها بخيط سميك ، عصافيره المفضوحة بأذيالها المتنوّعة» « تلك العصافير في قفص واحد ، كلّ تلك العصافير الملوّنة »	١٦٦ ١٧٦
الحساسين	«لا تسقط في الفخاخ . . يصيدها بشبكة ، الشبكة لا تؤذيها ، خيطان تقع عليها ، لا يسيل دمها ، لا تختنق مثل الفخاخ» «غابة كاملة من الغناء محشورة بين قضبان ناعمة»	١٧٦ ١٨٤

الحسون الصغير	« ناعماً كان ، صغيراً ، زغب نابت على حواف منقاره ووجهه . . راح الحسّون ينقر يده بنقرات خفيفة ، كان رفيف أجنحته غير رفيف الأجنحة الأخرى» «ثابتاً كان ، كأنّه جزء من قمّتها . . حسّون ذكر ، أحمره فوق المنقار حمرة متّقدة ، منساب وعالٍ مثل معلّقة . . عمرو بن كلثوم ، حذر لم يندفع باتّجاه الماء مثلما يندفع أي طائر آخر . . . كان الحسون يُحاكيه . . بصوته العميق المجدول بالخضرة والضوء وزرقة السماء» «حدّق في الحسّون الواقف على العود ، الحسون المحنّط في منتصف القفص»	١٨٥ ٢٨٩ ٣٠٧
الحمرية	«الصغير يعرف ضعفها ، أضعف من اللامي والكحلي والبرّق ، أضعف عشرات المرّات من الطرّد ذي المنقار الحاد ، أضعف منها كلّها وأقوى من الفسيسي»	١٩٤
الحرّيك	« هو الحسّون الذي يقوم بدور دودة الفخ للشبكة»	هامش ٢٠٧
السنونو	«إنّه لا يهبط إلا على أسلاك الكهرباء العالية ويشرب الماء ، ويأكل دون أن تلامس قدماه الأرض»	٢١٨
الكحلي	«كان الكحلي بعينيه الصغيرتين المتلألئتين رعباً يتخبّط»	٢٢٠

وقد نفهم تعدّد أصناف الطيور وأوصافها بشكل رمزيّ يحمل أكثر من تأويل ؛ أوّلها ، يقصد به أطياف الشعب الفلسطيني بأكمله الذين تعرّضوا للتشرّد والضياع ، ولم يتعلّموا بسهولة من الفخّ الأوّل - النكبة ، وذلك حين صدّقوا العرب وكذبتهم الكبرى ، جيش الإنقاذ ، الذي لم يكن أكثر من خدعة كبرى ، وزيف ما بعده زيف ، ومثّلته في الرواية شخصيّة سلمان الذي أحبّته مريم وانتظرته عشرين عاماً ليعود ويُنقذها ويرجع بها إلى بلادها ؛ لتكتشف بعد هذه

المدّة كذبه حتّى في اسمه الذي أصبح أحمد بيك ، فكانت النتيجة السقوط في فخّ جديد هو النكسة ، وضياع ما تبقّى من الأرض ؛ ليصبح الفلسطينيون طيور سمّن ، وهي الطيور التي لم تتعلّم الحذر ، فوقعت في الفخّ أكثر من مرّة .

وثاني هذه التأويلات قد يكون إيجابيّاً حين يرى الفلسطينيّون هذه الطيور المحلّقة بما تحمله من سموّ وقدرة على المقاومة والوصول إلى أهدافها ، هذا الشعب الصامد والمقاوم ؛ ولكنه خارج وطنه ؛ وهذا ما يكبّله ويقيّده ويمنعه أحياناً كثيرة من الوصول ، وهذا ما يُمكن أن يكون مصدر تفاؤل ، أي أنّ الطيور لا تعرف الحواجز فهي تطير فوقها ، وتعود إلى أوطانها مهما طالت مدّة البعاد ، بمعنى أنّ رجوع الفلسطينيين هو أمر قدريّ ، وسيملك القدرة مثل الطير للرجوع إلى وطنه مهما طالت المسافة أو الزمن .

د. القناديل (قناديل ملك الجليل):

حين يُعالج المبدع فكرة فإنّه يؤطّر لها بأطرها المفتوحة الحقيقيّة والمجازيّة الواقعيّة والأسطوريّة . .

والقناديل تلك الأدوات التي تُستخدم لإضاءة العتمة في غياهب الظلمات حيث كانت تُستخدم كإشارات دالّة ووسيلة للتواصل ، كانت من تلك الأطر التي استخدمها نصر الله ووصفها في آخر روايات سلسلة الملهاة الفلسطينيّة (قناديل ملك الجليل) منذ مشهد الاستهلال في افتتاحيّة الرواية ، ذلك الذي كشف عن ظاهر وإخوته وهم يقومون بطقس أسطوري ؛ إذ قاموا بإشعال القناديل لاختيار أحدهم ليتسلّم طبرية خلفاً لوالده ، بناءً على ما تقوله القناديل وأيّهم تنطفئ شعلته قبل الآخرين ليكون الموت متربّصاً به ؛ ففي «تلك الغرفة الواسعة ، أربعة قناديل كانت تضيء . الريح ساكنة ، ليس هنالك سوى صوت أنفاس ؛ أنفاس قادمة من رئات بعيدة ، رئات لا تعود للأجساد الأربعة التي بدت أشبه بتماثيل . أمواج بحيرة طبريّة التي تضرب جدار البيت ، كان لها وقع هدير بحر . كلّ واحد منهم ، جلس محدّقاً في شعلة قنديله التي أمامه ، وهو على يقين بأنّه

يحدّق في قدره!»[1] ، فنصر الله قدّم مشهداً استهلاليّاً تأسيسيّاً بطريقة سينمائيّة ، فأوضح الإطار المكاني والزماني وقدّم الشخصيّة الرئيسة ، إضافة إلى المؤثّرات الصوتية والموسيقيّة ، لكن الأهمّ بالنسبة لنا هو الحديث عن القنديل ، وشعلته التي انطفأت فيما بعد معلنة -حسب الطقس الأسطوري- موت ظاهر ؛ لتأتي الوظيفة الثانية وهي الواقعيّة التي يمثّلها الواقع المعيش المناقض لما قالته القناديل ؛ ولتعلن أنّ قنديل ظاهر لم ينطفئ على أرض الواقع إلاّ بعد وفاة أشقائه جميعهم ، بل على العكس لقد أضاء سماء طبريّة والجليل وما حوله حين أصبح حاكمها ، وعندها ظهرت أفكاره التنويريّة المضيئة كالقناديل ؛ لتضع الأسس لدولة حرّة تحترم هويّة أصحابها لا تفرّق بين سنيّ وشيعيّ ، ولا بين مسلم ومسيحيّ ، فالكلّ أبناء هذا الوطن ، وعليهم أن يحصلوا على حقوق هذه المواطنة في رأي ظاهر العمر ، وحتّى يحصل هذا التقدّم وتلك المواطنة لا بدّ من العمل الدؤوب والتضحيات ، ورفض الاعتماد على الطبيعة والأساطير والقدر ، فقدر الإنسان يصنعه بنفسه ، وقدر الوطن يشارك فيه أبناؤه حين يقومون بما عليهم ، ويعرفون قيمة أوطانهم ؛ لذا استطاع ظاهر أن يبني تلك الدولة المتقدّمة جدّاً ، بمقاييس ذلك الزمن ، التي تستطيع أن تعتمد على نفسها ، وتضيء في سماء الدنيا ، وهذا يُجسّد الاستخدام الرمزي لمعنى القناديل الظاهر من العنوان ، قناديل ظاهر ورؤيته وفكره ، فقد أسقط حالات الدولة واستقرارها على حركة القناديل ، وقد تكون هذه الرواية في حدّ ذاتها قد أخذت دور القنديل في الملهاة الفلسطينيّة ، أي أنّها أضاءت على هذا التاريخ المشرق .

هـ. الخيول: زمن الخيول البيضاء

لا تختلف الخيول عن سابقاتها من العناصر في أصالتها وجذورها التاريخيّة ؛ إذ يُقال إنّ الخيول العربية الأصيلة هي واحدة من أقدم السلالات ،

---

(١) قناديل ملك الجليل ، ص٥ .

فقد ثبت وجودها قبل العام ٣٠٠٠ ق .م عن طريق الاكتشافات الأثريّة[١] .

وعلاقة العربي به جسّدتها الأشعار منذ العصر الجاهلي إلى الآن ؛ فقد دقّق الشاعر الجاهلي في النظر في أحوالها ووصفها أيّما وصف ، وتتبع الشعراء هذه الأوصاف في جميع أحوالها ؛ وبلغ اهتمامهم بها حدّاً جعلهم يعدّون نتاج هذه الخيول إحدى المناسبات المهمّة التي يقيمون لها الأفراح ، فكانوا «لا يهنئون إلا بغلام يُولد ، أو شاعر نبيغ ، أو فرس تُنتج»[٢] .

وقد أكمل القرآن هذه النظرة الإيجابيّة للخيل حين وردت فيه ، وأقسم بها الله تعالى في قوله : «والعاديات ضبحا ، فالموريات قدحا»[٣] ، فالخيول العربية تمتاز بالأصالة وجمال الشكل ، وهي مفعمة بالنشاط والحيويّة ، ونصر الله منذ الكلمة الأولى في روايته بدأ بوصف هذه الخيول وجمالها وأصالتها واصفاً إيّاها بالمعجزة ، فهي «معجزة كاملة تجسّدت . . كان الغبار يتلاشى ويحتلّ مكانه بياض لم يروه من قبل ، ظلّ توهجه يزداد شيئاً فشيئاً حتّى بان كلّه . . . كان الفارس يُحاول ما استطاع ، السيطرة على كتلة الضوء المتقافزة تحته ، كتلة الضوء التي تُعانده غير عابئة بذلك الألم الذي يسببه لها اللجام ، الذي يتصاعد همهمات محترقة مع حرارة اللهاث»[٤] ، فهذا الوصف الاستهلالي يُقدّم أهمّية الخيل في الرواية ودورها القادم في العمل ، هذا الدور الذي لا يختلف كثيراً عن الطيور أو القناديل . . . في استخدامها بشكل رمزي تُظهره الأوصاف التي قدّمها لها ؛ حين جعلها معادلاً موضوعيّاً لكلّ من الوطن والإنسان الفلسطيني في آن معاً ، فهذه الرواية تعيش في الوطن وتسكنه كما يسكنها ؛ وقد بنت هذه الخيول

---

(1) http://www.qataru.com/vb/archive/index.php/t,44575.html

(٢) الغندجاني ، الأسود (د .ت) : أسماء الخيل وأنسابها ، تحقيق : محمد علي سلطاني ، مؤسسة الرسالة ، ص١٢٤ .

(٣) سورة العاديات : (١ ، ٢) .

(٤) زمن الخيول البيضاء ، ص٩ .

جسراً مهماً للتواصل بين الماضي والحاضر ، هذا الماضي بجماله ، بالرغم من ما فيه من احتلالات ، الذي أظهره ذلك الاحتفاء بالخيول ومعاملتها معاملة أميرة فـ «ثلاثة أشياء جعلت الحمامة مختلفة ، غير جمالها : ذلك الحبّ الذي يُكّنه خالد لها ، وذلك الطعام الخاصّ الذي يُقدّمه لها على كفّيه ، والمكوّن دائماً من الشعير أو القمح المسلوق ، وحرّيتها ، حيث لم يدخل فمها لجام»[1] ، والحاضر بكلّ ما يحمله من ضياع وتشرّد ؛ لذا كان لا بدّ من أن تشع شهامة وأصالة ونوراً أبيض تبعثه هذه الخيول التي تحوّلت من خيول إلى مقاومين ضدّ الاحتلال العثماني ثم البريطاني وصولاً إلى الاحتلال الإسرائيلي ممّا يُثبت أنّ الفلسطيني لم يُقصّر في حقّ وطنه وواجبه تجاهه ؛ لذا جاء الاحتفاء بالخيول ليشكّل احتفاءً بالوطن والإنسان في آن معاً ، فنرى الخيول تشارك في كلّ نصر يُحقّقه الفلسطيني ، وفي كلّ قضاء على ظلم محيط ، فظهرت عظمة هذه الخيول التي لا تقبل أن يمتطيها سوى الفلسطيني الأصيل ، أمّا الخائن والعميل فلا مكان له ، فقد استطاع حصان ريحانة (الأدهم) الذي «كان فحلاً أسود ، عالياً ، مخيفاً بأسنانه البيضاء وعينيه الليليتين المشعّتين كجوهرتين سوداوين»[2] ، استطاع أن يُركع الهبّاب ، حين فهم إشارة ريحانة ، ويقضي على قوّته حين فشل في امتطائه ، وكأن هذه الخيل هي الفلسطيني الذي يملك القدرة على الانتصار على أعدائه وتركيعهم إن ملك حريته ؛ ممّا جعلنا نرى هذه الخيول تحمل سمات إنسانيّة تبكي وتفرح وتعشق وتهجر لتتماثل مع صاحبها وتتماهى معه .

وقد شكّلت رمزية الخيول مع رمزية الطيور في طيور الحذر ثنائية مكانيّة متقابلة ، بين الزمن الأصيل بجماله ، والواقع الحالي بمرارته .

نستنتج ممّا سبق أنّ إبراهيم نصر الله وصف كائناته بطريقة رمزيّة ؛ لتخدم تيمة العمل وتقوم بوظيفة بنائيّة فيه .

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٧٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٩١ .

الفصل الثاني

أساليب الوصف:

- الوصف عن طريق القول
- الوصف عن طريق الفعل
- الوصف عن طريق الرؤية
- الوصف غير المباشر
- الوصف والفنون السمعيّة والبصريّة

أساليب الوصف

نوّع إبراهيم نصر الله في أساليبه الوصفيّة التي استخدمها في أعماله ، بين الأساليب المباشرة المعروفة ، والأساليب غير المباشرة ، إضافة إلى التفاعل مع الفنون الأخرى ، وفي هذا الفصل سنستعرض هذه الأساليب وهي : الوصف عن طريق القول ، والوصف عن طريق الفعل ، والوصف عن طريق الرؤية ، والوصف غير المباشر من خلال تقنيات : الحلم ، والرمز ، والفيلم السينمائي . والوصف والفنون السمعيّة والبصريّة : الأغنية ، والرسم والشعر والسينما .

أوّلاً: الوصف عن طريق القول

ويظهر من الاسم أنّ الاعتماد الأساسي في هذا النوع هو في الدرجة الأولى على الأقوال ، وفي هذا النوع من الوصف «لا ترى الشخصيّة مشهداً ، وإنّما تتحدّث إلى آخر أو أكثر عن مشهد»[1] ؛ لذا يلزمه مجموعة من الشروط ، أوّلها : التقاء شخصين على الأقلّ هما المتكلّم الواصف ، والسامع الذي يُفترض أن يكون جاهلاً بحقيقة ما يُوصف ، وثانيهما : قدرة الواصف على النطق والمعرفة التامّة بموضوع الوصف الذي يطرح ، وذلك حتّى تتمكّن من إيصال الموصوف إلى ذهن المتلقّي ونفسه ، إضافة إلى امتلاكه القدرة على هذا القول ؛ لتتشكّل مجموعة الشروط التي وضعها (هامون) في الشخصيّة الواصفة عن طريق القول ، وهي :

الرغبة في القول - معرفة القول - القدرة على القول - القول - الوصف

(١) العمامي ، محمّد : في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ص٧٤ .

ونصر الله يستخدم الوصف عن طريق القول ليقدّم من خلاله وظائف مختلفة ، سنتحدّث عن العديد منها عند الحديث عن علاقة الوصف بالحوار ، لكنّنا سنضع بعض الأمثلة حتّى لا نكرّر الأمر أكثر من مرّة ، وفي هذه الطريقة من الوصف نستطيع استخلاص العديد من الصفات للمجتمع العربي أو لبنية العمل ، أو لإظهار حالة التآمر العربي على الفلسطينيين . . .

وهذا ما نجده في رواية (طفل الممحاة) ، فمنذ اللحظة الأولى لها يبدأ حوار بين السارد/ الواصف والعريف فؤاد ؛ ليخبره عن تفاصيل حياته سارداً وواصفاً لما جاء فيها ، وهذا معناه أنّ شروط هامون السابقة متوافرة ، فيقدّم أحياناً وصفاً لجوانب حياة أسرة العريف فؤاد ، وأحياناً أخرى يصف حالة الجيوش العربيّة المتهالكة ، ونتائج القتال ، ففي بداية الرواية يحاول إخبار العريف فؤاد عمّا حصل معه في حياته ، ويذكّره بمواقف لا يتذكّرها ، أو يجهلها لصغر سنّه أو غيابه عن المكان ، ومنها وصف حياة العائلة ، وخاصّة فتياتها ، فالسارد الواصف يخبر فؤاداً بتفاصيل هذه الحياة «ها هي سميّة الرضيعة تستيقظ أخيراً باكية ثمّة شيء ما فيها ، من السيدة الوالدة ، تمضي إليها سعدة تحملها ، وتقوم بما عليها وأكثر . وإذا كان لا بدّ من كلمة حقّ تقال هنا ، فسأقول : لقد كانت أمّك تلد ، وسعدة تربّي . لم تعجبك لأنّها ببساطة ليست ولداً يمكنك اللعب معه»(١) ، هنا أخبر السارد فؤاد عن بعض ملامح الحياة الموجودة في أغلب قرانا العربيّة وأحياناً المدن ، وهي طريقة النظر إلى البنت والتعامل معها وكأنّها خادمة تضطلع بمسؤوليّات كثيرة بالرغم من صغر سنّها ، فسعدة كان عمرها سبع سنوات فقط حين كانت تقوم بدور الأمّ لإخوتها ، وفي هذا انتهاك لطفولتها ، وطفولة أمثالها .

وإذا تتبّعنا أقوال السارد طوال الرواية فإنّنا نستخلص مجموعة كبيرة من الأوصاف ، منها ما كانت تواجهه العائلة -كغيرها من العائلات- من جفاف الأرض وندرة المحصول ، فـ«السيّد الوالد في الحقل ، عيدان الذرة جافّة ، أوراق

---

(١) طفل الممحاة ، ص١٩ .

الذرة جافّة ، أوراق الفجل والبطاطا والبصل محترقة ، دون أن تنبئ عن نضوج ما تحت الأرض من ثمار ، الدلو الذي ينزله الآن في البئر ، سيعود بعد قليل ، نصفه ماء ، ونصفه تراب . . . حالة كهذه كانت كافية لتكثيف هموم الدنيا كلّها في همّ غامض واضح . . .»[1] ، هذا الوصف عن طريق القول أظهر طبيعة الحياة في القرى المعتمدة على المحاصيل والمرتبطة بالأمطار ، لكّنه أيضاً كان مهماً لبناء الحدث ، فحالة الجفاف التي تحدّث عنها كانت السبب الذي دفع عبد الله والد فؤاد إلى السير بقطيعه بحثاً عن العشب ، وهناك حصل بينه وبين أحد الرجال شجار دام تسبّب في فقد الرجل إحدى عينيه ، كما كان السبب في بقاء فؤاد طوال سنواًت طفولته مخفياً في البيت وتحت حماية خاله ، فالرجل هدّد باقتلاع عينيه انتقاماً ، ممّا شكّل شخصيّة فؤاد المتردّدة الساذجة التي لا تستطيع أخذ موقف في هذه الحياة .

وتلعب الأقوال دورها في وصف التآمر العربي ضدّ الفلسطينيين كما في رواية (مجرّد ٢ فقط) حين يخبرنا السارد عمّا كان يقوله أبناء السلطة الرسميّة في عالمنا العربيّ «والذين يحتفظون بجوازاتنا في أدراجهم ، قالوا لنا ما قالت إذاعتهم ، الشباب منتصرون . . وذهابكم عبء عليهم . . أنتم غير متدربين!! قالوا هذا في المرّة الأولى ، وفي المرّة الثانية قالوا ، لا أحد يستطيع اختراق الحصار ، وفي الثالثة : الطريق التي تؤدّي للعاصمة تُقصف . . وفي الرابعة . لديهم أزمة طعام هناك»[2] ، ما نلاحظه من الأقوال السابقة أنّ السلطات العربيّة كانت تمارس تضليلاً متعمّداً للشباب العربي مستخدمة كلّ إمكانيّاتها ، فمرّة تستخدم الإعلام المضلّل الذي ينشر الأكاذيب حول الانتصارات المزيّفة ، وفي أخرى تقدّم الحجج وراء الحجج حتّى لا ندخل حرباً ، أي أنّها تتواطأ مع العدو وتحميه بدلاً من أن تحمي الفلسطينيين .

---

(١) طفل الممحاة ، ص٢١ .

(٢) مجرّد ٢ فقط ، ص٩٨ .

ثانياً: الوصف عن طريق الفعل

ويساعد الفعل هنا في توضيح ووصف ما تقوم به الشخصيّة ، وكما استخلص هامون مخططاً للوصف عن طريق القول ، نراه يقدّم مخططاً آخر يخصّ الفعل ، وهو :

الرغبة في الفعل - القدرة على الفعل - معرفة الفعل - الفعل (الوصف)

ويستخدم إبراهيم نصر الله الوصف عن طريق الفعل للقيام بمهمّات مختلفة ، منها : الكشف عمّا تقوم به الشخصيّة أو ليصف الحروب والدمار ، أو للكشف عن التآمر العربي ضدّ الفلسطينيين . .

فمن خلال الأفعال التي استخدمها الواصف يتكشّف أمامنا ما كان يقوم به فؤاد وهو صغير حين تسلّق إلى السطح ووقع عنه دون أن يُصاب بمكروه ممّا جعل الناس ينظرون إليه كطفل مبارك «ها أنت تدور حول البيت ، تحاول تسلّق أغصان الشجر الجافّة ، تغرس أظافرك الطريّة في الجدار الطينيّ للبيت ، تحاول الصعود ، تنزلق ، وحين تهمّ ثانية ، لا تستطيع ، ثمّة غصن تعلّق بثوبك كما لو أنّه لا يريدك أن تصعد للسطح ، تنتبه إليه ، تتخلّى عن المسافة التي قطعتها صعوداً . . . ها أنت تُبعدُ الغصن بعصبيّة طفل لا يستطيع بعد ، أن يملك موقفاً حادّاً ، حتّى ، من غصن جاف»(١) ، قلنا إنّ هذه الأفعال تكشف ما كان يقوم به فؤاد ، وتقدّم من خلال أفعالها المضارعة المتتالية وصفاً ديناميكيّاً يساهم في تحويل الوصف إلى صورة متحرّكة أمام عين المتلقّي ، ولكن الأهم أنّها تعطي وصفاً أساسيّاً في شخصيّته ، وهو عدم تمكّنه من اتّخاذ قرار حاسم في حياته من شيء ، فبقي كالطفل الكبير .

وقد ساهم الوصف عن طريق الفعل في إظهار حالة الدمار التي خلّفتها الحروب على فلسطين ، خاصّة نكبة ١٩٤٨ التي خسر فيها الفلسطينيون الكثير من أراضيهم فـ«أمّي قالت : الطائرات كانت تتابعنا ، وتلقي «الكيازين» ، براميل

---

(١) طفل الممحاة ، ص١٠ .

كبيرة ممتلئة بالنفط ، فتختفي البساتين ، بعينيّ هاتين ، عينيّ اللتين سيأكلهما الدود ، رأيت كروماً من الزيتون تختفي في لحظة وتتحوّل إلى فحم ، كنت صغيرة ، نعم . ولكن من قال إنّ عيون الصغار أقلّ اتّساعاً من عيون الكبار»[1] ، وهنا نجد التقنيتين معاً : القول والفعل ، فأمّ السارد في رواية (مجرّد ٢ فقط) تصف حالة الفلسطينيين عام ١٩٤٨م ، وكيف اضطروا إلى الهرب بسبب الدّمار الذي لحق بأراضيهم ، وجعلهم يخافون على أنفسهم ، ومن خلال هذا الوصف ، نجد نصر الله يوثّق لما حدث من ناحية ، وينفي عن الفلسطينيين تهمة الجُبن التي قد تصيبهم واللوم الذي قد يقع عليهم لتركهم أراضيهم من جهة أخرى ، وتلفت النظر إلى أنّ من عايش النكبة قد لا يزال موجوداً الآن وعلى قيد الحياة ، فمن أراد التحقيق ، ومعرفة ما حصل عليه باللجوء إليهم ، فهم من يملك الحقيقة ، صحيح أنّهم كانوا صغاراً لكنّهم يملكون عيوناً رأت وآذاناً سمعت ما حصل ، وهذا قد يبرّر تكرار وصف عيون الأطفال في الرحلة بأنّها متّسعة ، فصورة القتل والتدمير لم تختلف كثيراً بعد ٣٤ عاماً حين حدثت مذبحة صبرا وشاتيلا ، فقد واجه الفلسطينيّون دماراً جديداً طال حتّى الملاجئ فـ «الضوء الساقط من بوابة الملجأ ، يضيء أرضيّته بمستطيل يشكّل ثلث مساحته ، في الثلثين الآخرين توزّعنا ، كلّ له قطعة من العتمة ، قطعة من الظلّ ، والرصاصة عبرت ، فتناثر التراب في وجوهنا . ولم يقل أحد إنّها رصاصة ٥٠٠ في البداية لأنّ الرصاصة فاجأتنا ، وحرمتنا فرصة تبديد الوقت ، في محاولة معرفة عيارها ، لأنّنا كنّا خائفين . .»[2] ، وضْع الفلسطينيين في ظلّ المذابح وضع غائم لا تُعرف حقيقته ، أو بشكل أدقّ تعرف ولكن لا يتحرّك أحد ، وفي المقطع السابق يُظهر عمق المأساة والوضع الذي انتقل إلى الملاجئ التي يُفترض أن يحتمي بها الفلسطينيون ، والأصعب هو الحالة الإنسانيّة الصعبة التي واجهوها والحصار

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٠ ، ٢١ .

الذي فُرض عليهم ، والنتيجة كانت فتاوى تُطلق بين فينة وأخرى تبيح لهم أكل لحم بعضهم البعض حفاظاً على ما تبقّى من حياتهم ، والوصف عن طريق الفعل يصف الصورة ويعطيها الدراميّة والديناميكيّة المطلوبة ، فالسارد في نفس الرواية يصف الوضع

واكتشفنا ، ليس لأنّنا الأسمن ينظرون إلينا هكذا . . بأعينهم الجائعة . . كانت لنا رائحة ما ، غريبة . . تفوح منّا . . وحين نظرنا إلى بعضنا وجدنا فتات لحم ملتصق بنا ، فانشغلنا بإزالته عنّا طوال الليل . . . قلت : من سيأكلني من هؤلاء . . من سآكل . . وانشغلنا بانتزاع فتات اللحم عن ملابسنا . . وكلّما ألقينا بقطعة حدّق فيها كلّ من في الملجأ . . وكنّا ننتظر . . من سيبدأ الهجوم ، من سيكسر خوفه الأزلي من الأموات ولحمهم للبقاء على قيد الحياة[1] .

فالنّصّ السابق يلعب أدواراً عدّة ، أوّلها تقنيّ ، وهو ما يضفيه استخدام الأفعال إذ يعطي المشهد بُعداً سينمائيّاً ، ويحوّله إلى صورة ناطقة بكلّ ما فيها ، وآخر سرديّ إذ يمنع استخدام الأفعال بهذه الصورة توقّف الحدث ، ويجعله نامياً بطريقة فنّيّة ، وثالث : توثيقيّ يسجّل ما يغفل عنه التاريخ الرسميّ ليوصل المعاناة الفلسطينيّة ، ويقدّم الإدانة بشكل غير مباشر لكلّ من شارك في المأساة الفلسطينيّة ، ولعلّ أهمّها هو الأدائي حيث يقوم نصر الله بتأدية السلخ الفعلي الذي يُمارس على الفلسطينيين .

ثالثاً: الوصف عن طريق الرؤية

وفي هذا النوع من الوصف نتتبع حركة الواصف ، وموقعه بالنسبة للشيء الموصوف ، فأحياناً يكون الواصف ثابتاً ، وأحياناً أخرى لا ، وكذلك الأمر بالنسبة للموصوف ، وبناء على هذا يمكن تقسيم الوصف تبعاً للثبات والحركة

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص١٥٧ .

في أعمال إبراهيم نصر الله إلى عدّة أنماط ، كلّ منها يفيد العمليّة الوصفيّة في جانب من جوانبها ، ، وسنكتفي في هذا الأسلوب بذكر مثال واحد على كلّ نمط وذلك لأنّنا سنتناوله في تقنية الكاميرا المتنقّلة عند الحديث عن الوصف والسينما ، وهذه الأنماط هي :

أ. الواصف ثابت والموصوف ثابت:

وغالباً ما يتمّ هذا الأمر حين يملك الواصف الوقت والقدرة ليتوقّف ويتأمّل منظراً ثابتاً ، ممّا يجعل الوصف أشبه ما يكون بلوحة ثابتة تدركها الحواس ، لكنّها لوحة لا تعتمد على حاسّة النظر فقط ، وإنّما تتعاون الحواس لتكمل الصورة فنسمع الأصوات ونشتمّ الروائح ، ومن هذا النمط ما نراه في رواية (زمن الخيول البيضاء) حين وقف الأب جورجيو يتأمّل الهادية لحظة مغادرته إيّاها فقد «استدار نحو القرية ، يتأمّلها من بعيد ، يتأمّل امتداد السهل وزيتونه ، وصعود البيوت خفيفة باتّجاه قمّة الجبل . كان يودّع جزءاً عزيزاً من حياته ، وتساءل : أكان يجب عليّ أن أراها من هنا ، (هادية) أخرى»[1] ، مثل هذا الثبات في حركة الواصف والموصوف يقود إلى ثبات حقائق أساسيّة ، وهي نظرة الغرب إلى فلسطين ، هذه النظرة الثابتة التي لا تتغيّر والاستغلاليّة التي تطمع دوماً في الاستيلاء عليها ، والإحساس بأنّهم يمكن أن يتملّكوها للأبد ، وهذا يدفع الغرب دوماً للتحالف ضدّ العرب ، في مقابل ثبات الأرض وجمالها ، وحقّها لأصحابها الفلسطينيين على امتداد الزمن ، فالوصف السابق لا يشكّل لوحة «وإنّما جرداً توثيقيّاً يكتفي بالتعريف بوجود هذه الأشياء في المكان»[2] .

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٥٣ .

(٢) ريمون ، ميشيل (٢٠٠٢) : التعبير عن الفضاء ، مقالة ضمن كتاب الفضاء الروائي ، تأليف : جيرار جينيت وآخرون ، تر : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق/ الدار البيضاء ، ص٥٠ .

ب. الواصف متحرّك والموصوف ثابت:

ونجد هذا النمط حين يكون الواصف متحرّكاً (أي يسير على قدميه ، أو يستخدم وسيلة تقلّه متحرّكة) ، ويصف المظاهر التي تتراءى له من خلال ملاحظته لها أثناء حركته ، ممّا يحوّل اللوحة من لوحة ثابتة إلى لوحة متحرّكة فجمال اللوحة المتحرّكة نابع من أنّ «الملاحظ أصبح متحرّكاً بعد أن كان يتوقّف لكي يتأمّل»[١] ، وأعمال نصر الله يكثر فيها هذا النوع الأشبه بتقديم صورة بانوراميّة للمكان أو الشخصيّة ، والدليل على ذلك رواية (حارس المدينة الضائعة) التي يتنقّل بطلها في أرجاء مدينة عمّان واصفاً ومظهراً لما جاء فيها ، وسنتحدّث عن ذلك في الجزئيّة الخاصّة بتقنيّة الصورة البانوراميّة .

لكنّنا نجد أعمالاً أخرى فيها هذا النمط من الوصف فـ (رشيد النمر) بطل رواية (شرفة الهذيان) قرّر التجوّل في منطقة عمله ليلاحظ ما الشيء الغريب الذي يميّز مكان عمله الجديد فقد «قرّر التجوّل حوله لمعرفة المكان أكثر . . ليس هناك الكثير . . (هذا ما رآه على الأقلّ) ، دكاكين ، سوق خُضار ، موقف سيّارات عموميّة ، عيادة ، مدرسة للذكور وأخرى للإناث ، أربع صيدليّات ، مركز دفاع مدني ، مخفر شرطة ، ناد رياضيّ ، مخبز ، خمسة مطاعم متلاصقة ، شقق فارغة للإيجار ، ساحة ترابيّة تتجمّع فيها النفايات وتفوح من جوانبها رائحة البول»[٢] ، لا شيء غريب في هذه اللوحة المتحرّكة التي تجتمع فيها الحواس لتشعر بالواقعيّة ، وتوهم بمصداقيّة المكان ، كما أنّ المكان نفسه يشبه كثيراً من أماكننا في العالم العربي ، وهذا يقودنا إلى أنّ رشيد النمر هو مواطن عاديّ يشبهنا ، فحياته بتفاصيلها لا تختلف عن حياتنا في هذه الدنيا الأقرب إلى الهذيان ، إضافة إلى أنّ الموظّف السابق الذي حلّ رشيد مكانه حذّره من الصحفيين ، ومن التصوير من جهة الغرب ، بما تحمله هذه الجهة من دلالات

(١) ريمون ، ميشيل : المرجع السابق ، ص٥٣ .

(٢) شرفة الهذيان ، ص٢١ .

سياسيّة (غرب النهر)، معنى ذلك التحذير من الحديث عن فلسطين أو محاولة تصوير ما يحصل فيها، وبالتالي كشف الحقائق، وحين تجوّل في المكان أراد أن يعرف ما هو الشيء الغريب الذي يستلزم كلّ هذا الحرص، فلم يجد.

ج. الواصف ثابت والموصوف متحرّك:

وفي هذا النمط يركّز الواصف على شخصيّة واحدة أو شخصيّات قليلة العدد، وتنحصر في مكان واحد لا تتعدّاه، حيث يتابع ما تقوم به من حركات ليقدّم لها صورة مقرّبة تظهر ملامحها وتصرّفاتها، كما في وصف (ياسمين) الفتاة التي أحبّها (خالد) في (زمن الخيول البيضاء)، فقد لمحها وهي تسير في الحقول، إذ

> وجد نفسه مع تلك الفتاة التي لم يرَها من قبل، فتاة طويلة بعينين عسليتين واسعتين وصدر ناهد وخصر نحيل. من تحت غطاء رأسها الأبيض انحدرت جديلة وسارت طويلاً طويلاً قبل أن تبلغ كتفها وترتمي على صدرها المورّد بحرير ثوب أسود تغطّيه زهور حمراء وزرقاء وصفراء وخضراء، تجتمع كلّها لتحتضن استدارة الصدر، وتنحدر رويداً رويداً مشكّلة شلالات من أزهار صغيرة نحوها.. انسلّت من أمامه وهو يحدّق فيها، وبدا وكأنّ جسدها قد انسحب مخلّفاً طيفه يضيء المكان ويعمّره بحضور لا مثيل له[1].

فأوصاف الفتاة الجسديّة وحركاتها ظهرت من خلال رؤية خالد لها، التي نقلته من حال إلى حال، أعادته للحياة من جديد بعد فقد زوجته ورفضه رؤية أي امرأة غيرها، فالفتاة جعلته يحبّ ويُفكّر بالزواج مرّة أخرى بعد سنوات من موت أمل، وبعد أن فقد أهله الأمل في حصول هذا الأمر.

---

(١) زمن الخيول البيضاء، ص٨٢، ٨٣.

د. الواصف متحرّك والموصوف متحرّك:

وهنا يقوم الواصف بمتابعة حركة الموصوف من مكان إلى آخر، فيتنقّل معها من مكان إلى آخر، أو يقوم بما يشبه حركة الكاميرا التي تدور حول محورها لتلتقط كلّ ما يدور حولها، كما في متابعة (حارس المدينة الضائعة) لحركة فتاة الزرقاء التي لحق بها، فقد «ظلّت منطلقة كسهم، إلى أن توقّفت فجأة، أشرعت باب سيّارة سرفيس، واندسّت في جوفها المعتم. مررت إلى جانبها، لم ترفع عينيها، فتأكّدت بأنّ المسألة قد تعقّدت، وأن ليس هنالك من نصيب»[1]، حركة الفتاة التي تابعها البطل من أوّلها إلى آخرها عبارة عن نقد للمجتمع وبعض التصرفات التي تحصل فيه، فقد كانت هذه الفتاة تسير في عمّان بكامل أناقتها لأنّها خارج نطاق مدينتها تحاول اصطياد -عريس-، لكنّها ما إن وصلت إلى حيث تسكن حتّى غيّرت من تصرّفاتها، فأخرجت منديلاً من حقيبتها، ووضعته على رأسها، وسارت دون أن تنظر خلفها؛ ليظهر نصر الله ازدواجاً في التفكير والمعتقد عند بعض الفتيات اللاتي يرتدين غطاء الرأس بفعل العادات والتقاليد وليس بدافع إيمانيّ ممّا يولّد حالة من النفاق الاجتماعي والديني عند البعض.

رابعاً: الوصف غير المباشر

استخدم نصر الله أساليب مختلفة في الوصف، وتقنيّات تعرّفنا إلى بعضها، وهنا نحاول البحث عن الأساليب غير المباشرة في الوصف، ونتناول هنا الوصف من خلال الحلم، والرمز، والفيلم السينمائي.

أ. الوصف عن طريق الحلم:

شكّل الحلم، بوصفه نقطة تنتمي إلى عالم اللاوعي، نقطة مهمّة شغلت

---

(١) حارس المدينة الضائعة، ص١٢٥.

حيّزاً واسعاً في الدراسات النفسيّة ، وأهمّها التحليل النفسي الذي ارتبط بـ(فرويد) ، ثمّ بـ(يونغ) و(ادلر) . . فالحلم كما يعرّفه (فرويد) هو «بناء نفسي ذو معنى ، يمكن الربط بينه وبين مشاغل اليقظة في موضع معلوم»[1] ، وقد توصّل إلى أنّ كلّ حلم هو تحقيق لرغبة لا يُراد الإفصاح عنها ، إذ إنّ كلّ حلم «تحقيق لرغبة مقموعة أو مكبوتة»[2] ، لكن (يونغ) خالفه في هذه الرؤية ، ورفض عدّ الحلم تحقيقاً وهميّاً لرغبات لا عقلانيّة مكبوتة ، وأكدّ أنّ مثل هذا المفهوم لم يعد له وجود منذ أمد بعيد ، ووجد أنّ الأهمّيّة تكمن في المحتوى الظاهر الذي يعطي صورة صادقة عن الحالة الداخليّة للحالم ، فالأحلام ، كما يراها يونغ ، «تعبير عن حقائق لا مهرب منها ، وعن أحكام فلسفيّة وأوهام وتخييلات وحشيّة وذكريات وخطط وتكهّنات واختبارات غير عقليّة . . وعمّا سوى ذلك ممّا لا يعلمه إلا الله»[3] ، وقد يكون فهم (يونغ) للأحلام مدخلاً للتعامل معها من خلال استخدام إبراهيم نصر الله لها في الوصف ، فهو يلجأ إلى هذا النوع من الأحلام في الروايات التي تعامل فيها مع النفس الإنسانيّة المتأزّمة لتشكّل بؤرة لفهم موقف أو حتّى التعامل مع حياة بأكملها .

وقد اختلف دور الأحلام ، وما قامت به من وظيفة للوصف ، فهي تصف غالباً الحدث ، فبعضها كان امتداداً للواقع الذي عاشته الشخصيّة ، وكان آخر نقيضاً لهذا الواقع .

فمن الأحلام التي شكّلت امتداداً للواقع ، ووصفاً غير مباشر للحالة التي يعيشها ، حلم السارد في (مجرّد ٢ فقط) ، الذي أكمل المشهد العامّ للرواية والوضع الصعب ، وقدّم وصفاً للحالة التي يعيشها الفلسطينيون في ظلّ المذبحة ،

---

(١) فرويد ، سيجموند (٢٠٠٣) : تفسير الأحلام ، تر : مصطفى صفوان ، دار الفارابي ، بيروت ، ص٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٨٣ .

(٣) يونغ ، كارل جوستاف (١٩٩٧) : علم النفس التحليلي ، تر : نهاد خياطة ، ط٢ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقيّة ، ص٤٥ .

فقد «كانت مستغرقة تماماً في عمليّة نهشها لشفتي . قلت : لم يبقَ سوى أن أقطّع نفسي لأطعمكم . ولم يفوّتوا الفرصة ، اندفعوا بأسنانهم البيضاء والصفراء ، القوية والمخللة ، السليمة والمسوّسة ، وتلك التي لم تنبت بعد ، وكانوا مبهورين بمذاق لحمي . أحدهم قال : كان يجب أن نأكله من زمن . وقال الآخر : لا كنّا سنموت جوعاً . .»[1] . ويُكمل الحلم بإظهار رفض نعمان الابن المتخيّل في هذا الحلم مشاركتهم في نهش لحم السارد ؛ لأنّ الأب لا يؤكل برأيه ، ولكّنه مع ذلك يقوم بتحذيره ، ففي آخر الليل «أطلّ برأسه عبر حُلُمي وقال : قبلت أن أكون مثلك لأنّك أحسن منهم . . ولكّنني لن أبقى مثلك إلى الأبد . . مفهوم»[2] .

الحلم السابق يمتلك بنية محدّدة ، فغالباً «ما تكون للأحلام بنية محدّدة ، واضحة الهدف ، تدلّ على فكرة»[3] ، وهي تأخذ شكل التمثيل ، ويُقيم الممثلون فيها «علاقات بعضهم ببعض شأنهم شأن المشاركين في مشهد من مشاهد النهار ، وثمّة معنى لما يحدث بينهم»[4] ، من هنا نرى أهمّيّة هذا الحلم ، ودوره في وصف الوضع الفلسطيني خاصّة مع أخيه العربي ، فالفلسطينيون بعد خروجهم من بلادهم ، توجّهوا إلى الدول العربيّة المحيطة بهم في الدرجة الأولى ، لكنّ وجودهم كان يشكّل مشكلة بالنسبة لهؤلاء العرب ، يحاولون التخلّص منها أو الاستفادة على حسابها ، وقد تعاون بعضهم مع اليهود للتخلّص من هذا الفلسطيني ، وشارك في ذبحه وأكل لحمه كما في صبرا وشاتيلا ، أو تلّ

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص١٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٨ .

(٣) يونغ ، كارل جوستاف (١٩٨٤) : الإنسان ورموزه ، تر : سمير علي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ص١٧ .

(٤) هومتبيرت ، إيلي ، ويونغ ،كارل غوستاف (١٩٩١) : الأساسيّات في النظريّة والممارسة ، تر : وجيه أسعد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص٣٤ .

الزعتر . . وغيرها من المذابح التي تعرّضوا لها في الدول العربية ، علاوة على الترحيل والطرد وغيرها من الصور ؛ لذا جاء هذا الحلم ليكمل الصورة ، ويظهر لنا أطرافها ، السارد والأبناء المتخيّلين الذين كانوا ينهشون لحمه ليأكلوه ويتخلّصوا منه ، بينما بقي نعمان ، وهو الاسم الوحيد المذكور في الرواية ، رافضاً مستنكراً لما يحصل ، ونعمان اسم مهم في عالم نصر الله الإبداعي : الشعري والنثري فهو يتكرّر في العديد من قصائده ورواياته ، ،فقد جاء ذكره في روايتي (براري الحمّى وتحت شمس الضحى) ولعلّ ارتباطه بالدمّ وبشقائق النعمان ، يُظهر أنّه رمز للفلسطيني ، بمعنى أنّه يبرئ الفلسطيني من دم أخيه ، ويعلن استنكاره لهذا الأمر ، وإن كان مشروطاً أو محدّداً - لهذه المرّة فقط .

لقد كان الحلم السابق كابوساً عبّر عن أحداث الواقع بصورة مرعبة نظراً لرعب الواقع وألمه .

ولعلّ حلم محمّد حمّاد باغتصاب فاطمة في (براري الحمّى) هو امتداد للواقع الذي عاشه ، إذ يرسم لهذه الحادثة صورة تعتمد على الحواس خاصّة النظر واللمس . . فـ

> في البداية امتدّت يد صغيرة ناعمة إلى صدر فاطمة ، اهتزّ جسدها ، ولكّنه لم يقاوم غربة تلك النعومة ، امتدّت يد أخرى ، ليست كالأولى ، ولكّنها طالعة منها ، ثمّ امتدّت يد أخرى أكثر خشونة . . تململت فاطمة . . . . سائل لزج أسود غطّى جسدها ، سائل لزج أسود ، حاولت أن تقف ، لم تجد قدميها . . صرخت . . لا . . . . أطبقت الأيدي من جديد على نهديها ، يد ناعمة ، يد خشنة ، يد متشققة ، يد . . يد ، عشرات الأيدي الجائعة أطبقت على نهديها آخذة بالانكماش والانبساط آلاف المرّات ، وحليب فاطمة ينساب فجأة كالحزن[1] .

---

(١) براري الحمّى ، ص٦٩ ، ٧٠ .

وقد يأتي الحلم ليصف وصفاً مناقضاً للواقع مخالفاً له ؛ ليشكّل وظيفة نفسيّة كما في أحلام أحمد الصافي ، هذا الصحفيّ الذي بدأ حياته مناضلاً تعرّض للترويض من قبل الجنرال ورجاله ، بالترغيب والترهيب معاً فجاءت الأحلام لتظهر الصافي في صورة مختلفة عمّا هي عليه في الواقع ، وقامت بدور تكميلي أو تعويضيّ للموقف أو السلوك الواقعي ، وكأنّها تحاول خلق التوازن حسب يونغ «فوظيفة الأحلام الأساسيّة أنّها تحاول أن تعيد لنا توازننا السيكولوجي وذلك بإنتاج مادّة حلميّة ، تعيد بطريقة ذكيّة ، تأسيس المعادلة النفسيّة بكاملها ، وهذا ما ندعوه بالدور التكميلي أو التعويضي للأحلام في تكوّننا النفسي»[1] ، ومن هذا المنطلق نستطيع فهم أحلام أحمد الصافي وكوابيسه ، وذلك حين نضعها في السياق العامّ الذي أدّى به إلى حالة السقوط ، ففي رواية (عو) عبّر إبراهيم نصر الله عن سياسة القمع ، ومصادرة الحريّة الثقافيّة لكلّ من يقرأ أو يكتب ، ومما يلاحظ أنّه خلط «في فصول من روايته بين وصف الوقائع واستعادة أو تمثيل الكوابيس»[2] ، ممّا يجعله يدمج الوعي باللاوعي ، ممّا جعل صفاته وملامحه في أحلامه تظهر بطريقة مخالفة لما هي عليه في واقعه ، ذلك الواقع الذي جعله مستسلماً للجنرال منصاعاً له ولتهديداته ومضحيّاً بكرامته وبمبادئه مقابل أمجاد زائفة وأطماع لا قيمة لها كمنصب أو بيت في شارع الجنرال ؛ لذا قام الحلم بإظهار الأوصاف التي كان يتحلّى بها الصافي والمبادئ التي كان يؤمن بها لأنّها لو لم تكن موجودة لما حصلت له هذه المقاومة ، ليصف الحلم حالة الصراع التي يحياها متّخذاً من صراع الألوان الذي تحدّثنا عنه في الوظيفة النفسيّة منطلقاً لهذا الأمر ، وليقوم اللون بدور استشرافي ، فالبقع السوداء «تبشّر بالصمت والإذعان ، حين تشخّص

(١) يونغ : الإنسان ورموزه ، ٣٤ .

(٢) خليل ، إبراهيم (١٩٩٤) : الرواية في الأردن في ربع قرن ، ط١ ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ، ص٥٥ .

الكلمات وتتحوّل إلى كيانات ثائرة تطارد من خانها»[1] .

نستنتج ممّا سبق أنّ إبراهيم نصر الله استخدم الأحلام ليصف من خلالها وبطريقة غير مباشرة حدثاً أو فكرة شكّلت إمّا امتداداً للواقع الذي تعيشه الشخصيّة ، أو نقيضاً له ، فهي إسقاط لواقع الشخصيّة أو متناقضة معها .

ب. الوصف عن طريق الرمز:

الرمز هو «الإيحاء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوصفيّة ، فهو الصلة بين الذات والأشياء تجيب تولّد الإحساسات عن طريق التسمية والتصريح»[2] ، فهو طريقة في الأداء تعتمد الإيحاء والإيصال الدلالي بدلاً من المباشرة والتقريريّة ممّا يجعله يُعرّف كذلك بأنّه «نمط من أنماط الغموض ، وهو بمفهومه الشامل ما يمكن أن يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريقة المطابقة التامّة وإنّما بالإيحاء ، أو بوجود علاقة عرَضيّة ، أي علاقة متعارف عليها»[3] .

والرمز لا يُستخدم فقط في سياق الأدب وإنّما يستخدم في علوم مختلفة لعلّ أهمّها الدلالة والمنطق إلا أنّه في جوهره يقوم على معنى أساسيّ بحيث تعني شيئاً ما يشير إلى آخر ، مع عدم إغفال الدلالة الحقيقيّة فيه[4] ، وجمال الرمز «قائم على عمقه ، وعلى عظمة الفكرة منه ، إضافة إلى براعة

---

(١) درّاج ، فيصل (١٩٩٢) : بين سلطة الكلمة وكلمة السلطان ، نداء الوطن ، نيقوسيا ، قبرص ، المكتب الإقليمي في الأردن ، عمان ، ع٦ ، ص٤١ .

(٢) منشاوي ، نسيب (١٩٧٨) : مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشعر العربي المعاصر ، ر.ج ، جامعة القدّيس يوسف ، ص٤٦١ .

(٣) سليمان ، خالد (١٩٨٧) : ظاهرة الغموض في الشعر الحرّ ، مجلّة فصول . المجلّد السابع ، ع٢ ، ص٧٠ .

(٤) أحمد ، محمّد فتّوح (١٩٨٤) : الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر ، ط٣ ، دار المعارف ، مصر ، ص٣٣ .

توظيفه»[١] ، وهذا ما يفعله نصر الله إذ يقوم بتلوين رموزه مستخدماً إيّاها فيما يُعرف بـ (الوصف الرمزي) ، وهو «ذلك الوصف الذي يتقصّد تقديم معنى باطني تحيل إليه المظاهر الخارجيّة للوصف ، ولا يكتفي بالدلالة الظاهرة أو التعريف الأوّلي بالموصوف ، فهو من هذه الناحية اختراقي ، ومتعلّق ببنى الموصوفات العميقة ، لا بأشكالها وسطوحها ، على البالرغم من أنّ بوابة الدخول إلى تلك العوالم الباطنيّة العميقة يمرّ عبر الوصف الشكلي في الغالب»[٢] ؛ لأنّ مثل هذا النوع يحمل في طيّاته أبعاداً مختلفة ، ويعدّد من إمكانيّة تأويل المعنى ؛ لأنّه وعاء أفكار الكاتب وخواطره ، يحاول إيصال معنى وفكرة عميقة خاصّة أنّ القضايا التي يطرحها نصر الله هي قضايا عميقة جدّاً فنراه يستخدم رمزاً جديداً في كلّ مرّة ، قد يكون رمزًا إنسانيّاً ، أو حيوانيّاً أو نباتيّاً . . وسنضرب أمثلة هنا على وصف الشخصيّة رمزاً لندلّ على الفكرة ؛ حتّى لا نطيل خاصّة أنّنا تحدّثنا عن الوصف باستخدام الرمز في الفصل الأوّل .

فما من شكّ في أنّ لجوء الكاتب إلى الرمز في وصف شخصيّاته لا يأتي من قبيل الصدفة ، وإنّما لخدمة البناء الدرامي أو الفكرة التي يطرحها ، فيقوم بانتقاء بعض الملامح الجسديّة ، والتركيز عليها أثناء عمليّة الوصف لتكثيف دلالاتها وأبعادها «تنقلها من مجال الظاهر إلى ميدان الدلالات الخفيّة ، فتصبح الملامح مجرّد أدوات لبلوغ مقصد ذهني معيّن»[٣] ، وهذا ما يفعله نصر الله أحياناً ، فيقوم بالتركيز على بعض الصفات الجسديّة الرامزة لبعض شخصيّاته ، إمّا لمعالجة قضيّة سياسيّة شائكة ، أو لتكثيف فكرة ومفهوم .

---

(١) غطّاس ، أنطون كرم (١٩٤٩) : الرمزيّة في الأدب العربي الحديث ، دار الكشّاف ، بيروت ، ص١٤ .

(٢) خريس ، أحمد (١٩٩٨) : ثنائيّات إدوار الخرّاط النصيّة ، دراسة في السردية وتحوّلات المعنى ، دار أزمنة ، عمان ، ص٩٨ .

(٣) قسومة ، الصادق (١٩٩٢) : النزعة الذهنيّة في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ ، دار الجنوب ، تونس ، ص٦٩ ، ٧٠ .

فمن الصفات الجسديّة التي استخدمها نصر الله ليعبّر من خلالها عن قضيّة سياسيّة شائكة ، العرَج الذي كان يُعاني منه ياسين الأسمر في رواية (تحت شمس الضحى) ، فنصر الله يركّز عليها كثيراً ، ولعلّها الصفة الجسديّة الوحيدة التي نلمحها له ، وهي حالة حصلت له أثناء اعتقاله وتعذيبه في سجون الاحتلال ، وكان سليم نصري يُحاول دائماً تقليد مشيته ليتقن أداء دوره لكنّه في النهاية لا يستطيع التخلّص منها ، فمهما قلّد فلن يصل إلى مستوى الأصل ، ونصر الله استخدم العرَج وركّز عليه ليجعله رمزاً لمحاولات السلطة الفلسطينيّة بعد أوسلو تقليد المقاومة الفلسطينيّة التي قاومت الاحتلال لسنوات وقدّمت التضحيات ، فهي لا تقلّدها فقط وإنّما تحاول العيش على أمجادها ، وبناء موقع لها على خريطة التاريخ ، وحينما تفشل لأنّها لا تملك الأسلحة الحقيقيّة ولا المبادئ الصادقة تسعى إلى التخلّص من هذه الرموز ، والقضاء عليها بالتعاون مع الاحتلال .

وإذا كان العرج دلّنا على قضيّة المقاومة ، فإنّ سمة الطول التي ركّز عليها نصر الله لبطلتيه سلوى والست زينب في (زيتون الشوارع) ، هي سمة أراد لها أن تصف السمّو والعظمة والعزّة التي تتمتّع بها فلسطين ، فهما وجهان لها .

أمّا الرمز الحيواني فنجده بأكثر من صيغة ، وقد تحدّثنا عنه في وصف الكائنات ، وهنا سنتحدّث عن الحمامة في رواية زيتون الشوارع ، التي رافق وجودها سرد سلوى لقصّتها ، إذ يقوم نصر الله بوصفها منذ أن حطّت على النافذة وحتّى وقعت ميتة على الأرض ، فقد «حطّت حمامة مرتبكة على طرف الشباك ، ألصقت صدرها بالزجاج ، خائفة أن تقع ؛ بين لحظة وأخرى كانت تنظر إلى أسفل العمارة ، وكأنّها تُدرك حجم الهاوية ، فيرتدّ رأسها . . . . تأرجحت الحمامة . . بعد لحظات من التأرجح ، استطاعت أن تلصق جانباً من جسدها بالنافذة . هدأت ، لكنّها كانت خائفة»[1] ، فنصر الله يصف ارتباك الحمامة

(١) زيتون الشوارع ، ص٥١ .

وتأرجحها ، وخوفها ، وهو إسقاط لحالة سلوى التي لا تختلف كثيراً عن هذا الوضع ، وحالتها التي كانت عليها عند قدومها إلى عبد الرحمن ، فنجده يعطي إشارات وصفيّة بين الفينة والأخرى يُظهر من خلالها وضع الحمامة ، فأحياناً نراها مطمئنة « . . وبدا لها كما لو أنّ الحمامة أصبحت مطمئنة»[١] ، وهي في ظنّي ترجمة لتلك اللحظات التي كانت سلوى تتذكّر فيها أيمن وحبّها له ، ثم نرى توقّفها عن الحركة لشدّة تعبها «لم تعد الحمامة تتحرّك ، لم يكن فيها من القوّة ما يحملها إلى أعلى البناية ، أو يحملها بسلام إلى الرصيف»[٢] ، «ولم تتحرّك الحمامة . . إلا أن يد سلوى كانت أسرع ، دفعتها . . . فهوت الحمامة مثل حجر ، تابعتها سلوى فزعة إلى أن ارتطمت هنالك بالرصيف»[٣] ، «لكن سلوى لم تدرك لحظتها ، أنّ سقطة كهذه لن تعيد الحمامة إلى جناحيها من جديد»[٤] ، وهذا يجعلنا نرى أنّ الحمامة هي روح سلوى التي سقطت وانتحرت نتيجة لما حصل معها ، وكأنّ الحمامة وموتها يقدّمان رؤية استشرافيّة لأحداث السرد ، وتنبئ بما سيحصل لها ، وهو سقوطها ، وانتحارها في نهاية العمل .

ج. الوصف عن طريق الفيلم السينمائي

يلجأ إبراهيم نصر الله - أحياناً - إلى الوصف بطريقة مختلفة عن الوصف المتعارف عليه حين يعهد إلى الفيلم السينمائي ليقوم بهذه المهمّة ، وهذا نراه بشكل لافت في روايتي : (حارس المدينة الضائعة) ، و(شرفة الهاوية) .

فإعجاب نهى راضي بالدكتور كريم ورغبتها في تسجيل مساق معه كانا بناءً على حضورها إحدى محاضراته التي كان يشرح فيها ذلك المفهوم الشهير

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٥٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص٧١ .

(٤) المرجع السابق ، ص٧٢ .

الغامض حول فرديّة المجتمع واجتماعية الفرد ، إذ لجأ كريم في وصفه وتوضيحه إلى فيلم سينمائي ، وهو (ملقى بعيداً ، Cast Away) للممثل توم هانكس ، ومن خلال هذا الشرح قام نصر الله بذكر تفاصيل هذا العمل ، وميّزاته ، وأهدافه ، والتيمة الأساسيّة التي يسير عليها فـ

> مشكلة تشاك ، هي وهمه الكبير الذي يهمس له : إنّ الناس كلّهم في انتظاره على الجانب الآخر ، وإذا ما كان لهذا الوهم من فائدة ، وهو وهم إنقاذيّ في الحقيقة ، فإنّ هذا الوهم قد لعب دور طوق النجاة له (هناك) كي يعود إلى العالم الذي هو منه (هنا) ، لكنه في الحقيقة عاد إلى صورة مغايرة . . . . هل يُمكن القول هنا : إنّ المجتمع بأكمله كائن ضخم غير اجتماعي حين ينظر إلى الفرد كجزء ضئيل منه ، مهما كان حجم هذا الفرد وأهميّته في النهاية ، لأنّ الحياة دونه يمكن أن تسير ، بل تواصل سيرها باستمرار؟![١]

يُسهب نصر الله في الوصف التفسيري التوضيحي لمفهوم الفيلم ليُعطي مشهداً كاملاً كان ضروريّاً في العمل ؛ لإظهار السبب الذي جعل نهى تُعجب بالدكتور كريم وتراه مختلفاً عن غيره من الأساتذة ؛ لكنّني أظنّ بأنّ نصر الله بالغ في هذه الرواية في ذكر الأفلام وقصصها حتّى أصبحت وكأنّها سجل رسمي تُدوّن فيه قصص هذه الأفلام ، مما أثقل كاهل العمل نوعاً ما ، وأسقطه في فخ التكرار .

وفي رواية (حارس المدينة الضائعة) حديث كبير عن الأفلام والفنانين ، وما يهمّنا هو الأفلام التي استخدمها ليصف من خلالها ، ومنها تلك المحاولات التي قام بها البطل لتفسير غياب سكان عمّان ؛ مظهراً أحياناً أنّ السبب قد يكون نوعاً من أنواع الغزو الفضائي ؛ مستنداً إلى بعض الأفلام فـ «لم يكن فيلم (يوم الاستقلال) في نظره أول التحرّشات ، ولا آخرها ، فقد جاء بعده فيلم (غزو المريخ) .

---

(١) شرفة الهاوية ، ص٣٨ ، ٣٩ .

: الذي أظهر الأخوة القادمين من هناك بمنتهى العدوانيّة . لقلنا إنّ الأخلاق تقتضي أن نكون أفضل من ذلك بكثير ؛ فسكان المرّيخ يعتبرون من الجيران . وأذكركم بأنّ النبي عليه السلام أوصى بسابع جار ، وقد يكونون الجار الثالث أو الرابع على أبعد تقدير»[1] ، إلى آخر حديث طويل عن الأفلام التي تتحدّث عن سكان الفضاء وطبيعتهم ، بما تحمله من تعليقات ساخرة ورامزة في الآن ذاته لقسوة الحياة التي نحياها بصفتنا مواطنين في مجتمعاتنا العربية .

خامساً: الوصف والفنون السمعيّة والبصريّة

وشائجُ كثيرة تلك التي تجمع الرواية العربية المعاصرة بالفنون الأخرى ، فإلى جانب الفنون الأدبية المعروفة كالشعر والمقامة والرحلة والمذكرات واليوميات والتي وظفتها الرواية بإسهاب في نسيجها السردي ، إلى جانب ذلك ، ربطتها علائق حميمية مع الفنون الأخرى ، فغازلت الفنون السمعية والبصرية ، مثل : الرسم والنحت والسينما والموسيقى ، فباتت هناك علاقات واضحة المعالم وضعت بصماتها في الرواية ، تطورت هذه العلاقات وأصبحت ظواهر سردية لافتة بعدما نضج وعي الروائي العربي المعاصر وأدرك ضرورة تلوين نصوصه بمناخات جديدة ودفعها نحو عوالم إبداعية أخرى لتدخل معها في حوارية فنية من شأنها أن تنتج نصا حداثيا مختلفا يتقاطع مع تلك الأجواء والمناخات التقليدية التي كرستها الرواية الكلاسيكية ، والرواية تمكّنت من محاورة هذه الفنون لقدرتها على التنوع ، خاصة فيما يتعلّق بوصف الشخصيات ووصف المكان والمشاهد ، وهذا الأمر يبدو في مجموعة من أقوال النقّاد التي أوضحت ذلك ، فجيرار جينيت يقول : «يصف الفيزيائي والفلسفي والكاتب الفضاء ، وقد شكّل الفضاء ، أو أعيد تشكيله من قبل الرسام أو السينمائي ، وفي ذات الوقت

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص٩٢ .

كان مستهدفًا من قبل العالِم أو الفنان»[1] ، وقد تنوعت العلاقة بين هذه الفنون ، فالرواية الحديثة تميّزت بتراجع الحكاية ، أو بعبارة أخرى «بأنها حكاية لها طابع التّبدد والتكسّر ، وباهتمامها باعتماد تقنيات متنوعة في بناء زمن القصّ كالتقطيع والتوليف ، بما هو معتمد في بناء الشريط السينمائي»[2] ، فلم يعد التعاقب في الأحداث والزمن الذي تميّزت به الرواية التقليدية موجودًا ، بل بدأ بالتداخل بين أزمنة عدّة من الحاضر والماضي والمستقبل ، فتبدو اللقطة المشهدية سمة من سمات هذا الأسلوب ، ويكون الراوي حياديًا ، ويقوم مقام الكاميرا في المشهد السينمائي ، تاركًا حرية التعليق والتأويل[3] ، إذن باتت التقنيات السينمائية موجودة في الرواية الحديثة ، فالروائي «يستطيع الاستفادة من إمكانيات الفنون الأخرى التقنية والتعبيرية ، فتعددية الأصوات الملازمة لفن الرواية تتيح له أن يصوّر الواقع تصويرًا فيلميًا كما في السينما ، وأن يتبنّى الحوار المسرحي ، وثمّة محاولات لاستنباط الأواصر المشتركة بين الصورة الموسيقية والصورة الروائية على مستوى الإيقاع وتطوّره في الزمن»[4] .

وروايات إبراهيم نصر الله من الروايات التي نهلت من تلك الفنون وجعلت منها أدواتها السردية والوصفيّة أحياناً ، ومساهمة في بناء عالمها الروائي في أحيان أخرى ، وهذا الأمر ليس بالغريب عليه ، ففي مقابلة معه سئل إبراهيم نصر الله عن مدى تعالق الفنون السمعية والبصريّة مع أعماله فأجاب :

في ظني ، من الصعب أن أكتب السرد الذي أريد ، والشعر الذي أريد بعيدا عن كل ما يمكن أن يُغنِيْهما ، فالفنون هي روافد أساسية

---

(١) جينيت ، جيرار (١٩٩٥) ، (الأدب ، اللغة ، الفضاء) ، كتاب الرياض ، إعداد أحمد عثمان ، ص٥٠ .

(٢) يمنى العيد (١٩٨٦) ، (الراوي : الموقع والشكل) ، ط١ ، بيروت ، ص١٢٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٢٤ ، ١٢٥ .

(٤) علي نجيب إبراهيم ، جماليات الرواية ، ص٣٨ .

للأدب ، مثلما هي الفلسفة والعلوم والدراسات الأنثربولوجية .. إلى آخره ، وأستغرب أن يعيش كاتب في القرن العشرين والحادي والعشرين ، وهو مغمض عينيه ، يرفض أن يرى كل هذه الإنجازات المتحققة ، ومنها بشكل خاص السينما ؛ لأنني لا أجد فرقا بين هذا الكاتب وأي كاتب عاش في القرون الوسطى مثلا! لكن الروافد لها قوتها ، فهي ليست مجرد ديكورات للنص الأدبي ومعماره ، بل تتحول في أحيان كثيرة لتصبح جزءا أصيلا منه[١] .

وسنحاول في هذه الدراسة أن نتقصّى بعض جوانب التوظيف لهذه الفنون ، خاصة أنّ إبراهيم نصر الله معروف باهتماماته بها ، فهو : رسّام ومصوّر أقام عدّة معارض في هذا المجال ، كما أنّه ألّفّ كتابين في فن السينما هما : السينما : هزائم المنتصرين[٢] ، وصور الوجود السينما تتأمّل[٣] وهذا يعني أنّ من الطبيعي أن يكون نصر الله قد تأثّر بهذه الفنون في كتاباته ، وسنحاول تتبّع الوصف وآلياته وتقاطعه مع هذه الفنون السمعيّة والبصرية .

أ. الوصف والأغنية:

تمثل الموسيقى واحداً من أهم الفنون التي حاورتها روايات إبراهيم نصر الله ووظفت أدواتها ومناخاتها ، وهو ما يذكرنا بتلك العلاقة القديمة والأصيلة بين فن الرواية وفن الموسيقى عموما ، وهي العلاقة التي أكدها الروائي والناقد الفرنسي ميشال بوتور في مؤلفه «بحوث في الرواية الجديدة» إذ أثبت وجود علاقة جدلية بين الفن الروائي وفن الموسيقى حيث يقول :

---

(1) http://www. alquds. co. uk/?p=44149.

(٢) الكتاب عبارة عن مجموعة مقالات لإبراهيم نصر الله جمعها فيه .

(٣) نصر الله ، إبراهيم (٢٠٠٠) : هزائم المنتصرين : السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق ، دار الفارس ، عمان .

«إن الموسيقى والرواية فنّان يوضّح أحدهما الآخر ولابد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني»[1] ، ويذهب في نفس الكتاب إلى الإلحاح على هذه العلاقة فيرى أنه على «الموسيقيين أن يعكفوا على مطالعة الروايات ، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين»[2] ، ولكننا هنا لا نتحدّث عن الموسيقى بنغماتها وسلّمها الموسيقي . . . وإنّما نتحدّث عن جزئيّة منها وهي الأغنية ، فنصر الله في رواياته يستخدم مقاطع غنائية أحدثت إيقاعا خاصا انعكس بالضرورة على عملية تلقيها ، وقد يقول قائل : إنّ هذه الأغاني هي في جوهرها شعر ، فلمَ لا نتناولها عند الحديث عن الشعر؟ ومثل هذا التساؤل مشروع ، والإجابة عنه بسيطة ، فقد فصلناها عن الشعر لأنّ السارد في الأعمال يركّز على أنّها أغانٍ تحمل مضامين وغايات نستعرضها فيما يلي .

أما في مستوى المضامين وعلاقتها بالوصف فإن التدقيق في هذه المقاطع الغنائية يكشف أن نصر الله يوظّف ثقافته الغنائية في الوصف ؛ ليقدّم لنا مستويات مختلفة ، بمعنى أنّه يقدّمها وظيفيّاً وبعناية فائقة لتوصل المطلوب منها ، فكان يضع المقطع الغنائي المناسب في مكانه المناسب من النص الروائي ومن تطور الأحداث ومن الحالة النفسية للشخصية حتى تحولت النصوص إلى ما يشبه اللوحة الفسيفسائية ، وقد تنوعت المقاطع الغنائية وتلونت بما يستجيب للموقف وللحدث ، فبعضها جاء طربيًا والآخر فلكلورياً والثالث من الثوري أو السياسي ، وما يهمنا هنا ماذا استفاد الوصف من هذه المقاطع الموسيقيّة؟ وما الوظيفة التي تؤدّيها؟

---

(١) ميشال بوتور (١٩٨٢) : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، ط٢ ، منشورات عويدات ، باريس ، لبنان ، ص٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٤٠ .

أوّل مـقطع غنائي يمكن أن نمثّل به على الوصف هو أغنيـة « أيمن»(*) في رواية (زيتون الشوارع) هذه الأغنيـة التي وصف فيـها نصر الله أيمن ابن الست زينب وخطيب سلوى الذي تمّ اغتياله وفيها :

سأحدّثكم عن أيمن

عن فرح الغابات الفاتن في عينيه

وعن سحر يديه

إذا فرّت أنهار الأرض وخبّأها بين أصابعه

عن قمر تشتبك الأشجار على دمه المنسيّ

فيسقط في النسيان

عن طفل يركض خلف فراشته ، وعن الخنجر في أقصى الوديان[١]

نلاحظ توظيف الأغنية وصفيّاً بشكل دقيق ، وممهّد له من السرد ، فقد جاء إبّان تذكّر سلوى لمقتل أيمن ، وقولها عن هذه الأغنية «صحيح أنّ ميلادها تأخّر ، لكنّها وُلدت من أجله»[٢] ، فجاء هذا المقطع الغنائي ليعضد السرد ويسنده لا ليربكه ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان الوصف بهذه الطريقة مجدِّداً ، ومنوِّعاً ومؤثّراً أكثر ، ومن هذا المقطع الوصفي لشخصية أيمن نستطيع استخلاص أوصاف مختلفة بطريقة غير مباشرة لأيمن أهمّها : الجمال والبراءة والأهم استشهاده والطريقة الغادرة التي مات بها . . . فاستخدام شخصيّة معروفة في أغنية وطنيّة وتحويلها إلى شخصيّة روائيّة يُضفي بُعداً أسطوريّاً ، ويجعلها أكثر ألفة ومحبّة وتأثيراً .

وفي نفس الرواية يستخدم نصر الله مقاطع من أغانٍ طربية لـ :عبد الحليم حافظ وأمّ كلثوم ، وكلّ منهما ساهم في عمليّة الوصف ، أو ما يمكن تسميته

(*) أغنية (أيمن) غناء : مارسيل خليفة ، شعر : شوقي بزيع .

(١) زيتون الشوارع ، ص١٤ ، ١٥ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٤ .

بوصف الحالة الشعوريّة ، فقد استخدمهما لبيان حالة سلوى بعد وقوعها في حبّ أيمن ، إذ أصبح بإمكانها فهم أغنية عبدالحليم «يا مدوّبني بأحلى عذاب . . أبعتلك ف عنيّا جواب

مش شوق يا حبيبي ولا عتاب»[1] . والمعاني الكامنة فيها .

وقد ربط في موقف آخر بين مقاطع أغنية (أمّ كلثوم وسلوى) ، فقد ارتبطت بها ارتباطاً وثيقاً ، لأنّها جعلتها تصف وتعبّر عن مشاعرها نحو أيمن حتّى لو كان هذا الأمر بينها وبين نفسها ؛ لذا قدّم نصر الله وصفاً للأغنية مميّزاً ولإحساس سلوى بها

كنت أمشي ، والأغنية تفتح لي الطريق ، الأغنية التي لم يكن عليّ أن أسمعها وحدي في البيت ، الأغنية الاحتفال ، فبمجرّد أن تبدأ الموسيقى : تي راراراراا . . رارارارا .

مجرّد أن تبدأ بتلمّس طريقها بذلك الهدوء إلى روحي ، كنت أترك المذياع يصدح بها إلى آخره ، وأخرج إلى الشارع . . . لأنّ الأغنية هناك ، تطلّ من النوافذ الخشبيّة ، من عتبات البيوت ، من الدكاكين . وما عليك إلا أن تمشي وتستمع إليها من دار لدار ، من بقالة لبقّالة دون انقطاع ، فكلّ الناس يستمعون إليها في الوقت نفسه ، ويسمعونها للآخرين ، يشاركونهم صعودها . وما عليك إلا أن تسير . . فالأغنية أمامك ، ولن يفوتك مقطع واحد منها أبداً : هات عينيك تسرح بدنيتهم عنيّا . .[2] .

فالمقطع الطربي الرومانسي يشي بخفوت حركة السرد والأحداث الخارجية لتتحول الحركة إلى حركة داخلية تنشغل فيها الساردة بما اختلج في أعماقها من مشاعر الحب والحلم وتفتح مخازن الأنوثة عندها لنكون أمام شخصية حالمة

(١) المرجع السابق ، ص١١٦ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٢٣ ، ١٢٤ .

كثيرة التأمل والتحليق في فضاءات العشق ، وفي حالة حاولنا رصد طغيان الحركة الداخلية المعتمرة في نفس سلوى تلك التي تعيش شبه وحيدة مع آلامها وشعورها بالمهانة فلا تجد سوى الذكريات التي تسكن في وجدانها ومخيّلتها ، لذا تأتي هذه المقاطع لتؤدّي وظيفتين : الأولى ، إظهار جانب مخفي ومغيّب من شخصيّة سلوى وهو الجانب الرومانسي والرقّة التي مسحها الحزن والألم والظلم ، فالرواية على امتدادها لم تُظهر من سلوى سوى ذلك الجانب المُعَاني الذي يمتلئ ألماً ، فجاءت الأغنية ووصفها لتظهره ، ونصر الله في وصفه لهذه الحالة أعطى للموسيقى التي ، هي فن زماني نسمعها لحظيّاً وتغيب ، بعداً مكانيّاً ممّا يُضفي بعداً ملموساً لوجود سلوى المادّي التي ربّما لا تكون أكثر من شخصيّة ورقيّة من بنات أفكار الصحفي عبدالرحمن ، والوظيفة الثانية ، وجود نصّ مليء بالشعريّة وبالتالي بالتأمّل والتحليل ، إضافة إلى أنّ الواقع الفلسطيني في جوهره مرتبط بالواقع العربي ومعايش له ومتأثر به ؛ لذا فإنّ أغاني عبد الحليم وأم كلثوم والثقافة الرومانسيّة التي أوجدتها بين الشباب جعلت من سلوى وأيمن عاشقين وجسّدت حالتهما حين أظهرت المعاناة والألم اللذين أصاباهما أوّلاً ، ثمّ كثّفت حجم المأساة والخسارة في النهاية .

أمّا المقاطع الغنائيّة السياسيّة ، فقد ارتبطت بالوعي السياسي ، وإظهار الناحية الأيديولوجيّة ، فكان هدفها وصف حالة التخاذل العربي المسيطرة ، التي أدّت إلى خساراتنا المتتالية في حروبنا مع الكيان الصهيوني ، والتخاذل الأكبر في التعامل مع القضيّة الفلسطينية ، ومع الفلسطينيين حين شاهدوا قتلهم مستخدما أسلوب السخرية ، فالهزيمة المدويّة في عام ١٩٦٧م كان وقعها كبيراً ، لذا حين فقد خميس عقله كان لسانه لا يكفّ عن ترداد أغنيته «في تلك الأيّام المليئة بالترقّب ، وحين كانت الإذاعات مشغولة بحياكة أقواس النصر ، كان مذياع خميس قد تخصّص في بثّ تلك الأغنية ، كما لو أنّه لا يحفظ سواها . . . . في الصباح تسمعها ، ظهراً ، عصراً ، مساءً . الأغنية ذاتها . وكنّا نحتار أمام القدرة العجيبة لمذياعه على ترديدها ، واستحضارها على ذلك النّحو ،

مثل أي آلة تسجيل!»[1] ومضمون الأغنية يُظهر الهدف من استخدامها

إحنا عرب شجعان . .
ما حدا فينا جبان
بالنخوة والإيمان
بالنخوة والإيمان
نحمي الحمى والدار
يا ويل عدوّ الدار . .
يا ويله يا ويله يا ويله[2]

لقد وظّف نصر الله الأغنية لتظهر فظاعة الهزيمة ، أراد أن يصفها فلم يجد سوى الأغنية «خميس لم يجنّ ، لكنه كان يريد أن يفهم لماذا واصلوا انتهاكه إلى ذلك الحدّ دون أن ينتبه ، كان يريد أن يفهم ، ولم يكن عقله كافياً»[3] ، وقد وصف نصر الله الجنود وأوضاعهم حين كان يغنّي خميس الأغنية ، فقد كان عار الهزيمة يلاحقهم ، فقد «توقّف الرتل وسط الطريق مجلّلاً بغبار الهزيمة المرّة . لم يكن في عينيّ أحد من الجنود قوّة تساعده على أن يلتفت إلى خميس ليقول له : اصمت ، أو يد تدفعه وتلقي به بعيداً إلى الرصيف الغارق في الذهول»[4] ، وقد كان خميس يُضرب ويُهان من الجيش حين كان يغنيها بعد نكسة ٦٧ ، فما إن يسمعه الشرطي يغنّيها حتّى «يخلع حزامه ، وينهال عليه ضربًا وسط الشارع ، أمام أعين الناس»[5] ، والمفارقة أنّ الأغنية نفسها كان الجنود يظنونها تحيّة لهم حين كان يردّدها خميس بعد حرب عام ١٩٧٣م ، فنصر الله أراد أن

(١) زيتون الشوارع ، ص٨٤ .

(٢) المرجع السابق ، ٨٤ .

(٣) المرجع السابق ، ٨٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص٨٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص٨٦ .

يقدّم من خلال الأغنية صورة مفارقة للأمّة العربيّة ، فهم حقيقة شجعان ، وتاريخهم يشهد على ذلك ، لكنّهم تحوّلوا وتغيّروا وأصيبوا بحالة من التخاذل والضعف والوضع المزري ؛ خاصّة في هذه الفترة المفصليّة من تاريخ الأمّة العربية وهي النكسة التي جرّت تبعات كثيرة على العالم العربي ، وولّدت فيه روح الهزيمة والانكسار بل أكّدتها ، وكأنّ نصر الله في توظيفه هذا للأغنية يحاكي التاريخ ، ويقدّم من خلالها مسحاً تاريخيّاً لأسباب الهزيمة ، من خلال المقارنة بين حالنا الآن وحالنا في الماضي ، إضافة إلى ذلك فإنّ هذا الاستخدام للأغنية في الوصف يدلّ على إدراك نصر الله للدور الذي تلعبه في الوجدان الاجتماعي ، إذ إنّها تشكّل جزءاً مهماً من حياة الناس اليوميّة الاجتماعيّة ، وتقوم بتلقائيّة شديدة بإيصال القضيّة والفكرة بعمق يفوق ما تقدّمه الخطب والشعارات ، ونصر الله في ملهاته يسعى إلى تقديم التاريخ الإنساني والاجتماعي للقضيّة الفلسطينيّة ممّا يدفعه إلى استخدام كلّ التقنيات التي يتفاعل معها الشعب .

وفي رواية أخرى هي (مجرّد ٢ فقط) ، نجد أصداء هزيمة ١٩٦٧ في مقطع غنائي آخر ذلك الذي أورده نصر الله على لسان جار السارد الصغير ، الذي فقد عقله نتيجة لذبح العرب للفلسطينيين وتخليهم عنهم ، فنصر الله يذكر عبارة «يا جماهير أمّتنا ، إنّ المذبحة التي تُرتكب اليوم . . . .»[(١)] التي كان المذيع في الراديو يردّدها خمس مرّات في الرواية ، ولا حياة لمن تنادي ، فقرّر الجار الصغير تولّي المهمّة ، والتصرّف «قال لي : . . . إنّ صوت المذيع مات . . وإنّ نداء المذيع للجماهير لم يصل ولذا فإنّه قرّر أن يتحرّك»[(٢)] ، هذا التحرّك كان القيام بدور الراديو وترداد أغنية تصف حالة الصمت العربي و (المؤامرة) التي حاكوها ضدّ الفلسطينيين ، فـ « الإذاعة . . حتّى إذاعتنا لم تكفّ عن ندائها احرقوا الأرض

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٢٦ . وانظر الصفحات : ٣٣ ، ٣٨ ، ٦١ ، ٩٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٥٣ .

تحت أقدامهم . . ولم تحترق أرض سوى التي تحت أقدامنا . . ولم تحترق سماء إلا تلك التي فوق رؤوسنا»[1] ، فكانت أغنية

أنا الجماهيــــر أنا الجماهيــــر
روس العمــلا رايحـــة تطير
أنا الجماهيــــر علـى الجنبين
من مراكـــش للبحريـــــن
يا شــــــارون يـا عكـــروت
اسمع صوتي من بيـروت
يـا عميـل الأمـريكان
اسمـع صـوتي من عمّان . .[2]

لقد رام نصر الله من توظيف الأغنية ، تقديم وصف قائم على السخرية ، والتعبير عن مشاعر السخط التي تنتاب جميع الفلسطينيين تجاه من قتلوهم ، وشاركوا في ذلك الاحتفال بقتلهم ، فالدعوة المتكرّرة في الرواية والتاريخ المعبّر الذي حملته ٩/١٦ ينقلاننا مباشرة إلى تاريخ مذبحة صبرا وشاتيلا ، وكأنّ الدعوة موجّهة دائماً لقتل الفلسطيني ، وإقامة الاحتفال على جثّته ، فجاءت الأغنية لتردّ على نداء الراديو للجماهير العربية .

وفي رواية (طفل المحاة) توظيف آخر للأغنية في مجال الوصف ، ففؤاد بطل الرواية غارق في أوهامه المختلفة ، حتّى هو مجرّد وهم تمّت صناعته ، يحمل مذياعه ليسمع أخبار الحرب التي توجهوا نحوها بصفتهم جيش التحرير المنطلق دفاعاً عن فلسطين ؛ لتخليصها واستعادتها بعد استيلاء العصابات اليهوديّة على جزء كبير منها عام ١٩٤٨م ، وكان كلّما فتح المذياع انطلق صوت المغنين ليصدحوا بأغانيهم ، فها هو صوت أمّ كلثوم يعلو بأغنيتها :

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ٩٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٥٥ .

ويُسأل في الحوادث ذو صواب
فهل ترك الجمال له صوابا
وكنت إذا سألت القلب يوماً
تولّى الدمع عن قلبي الجوابا[١]

لم تكن الأغنية سوى وصف للحالة العربية الذي لا يتطلّب سوى البكاء والدمع لترديه ، فقد أعمى الوهم بصرهم وبصيرتهم ، لذا اختار الكاتب توظيف أغنية شديدة الارتباط بالواقع ، تعرّيه وتفضح كذبه الذي جاء مباشرة بعد أسطر على لسان مذيع نشرة الأخبار «أغار عدد من الطائرات العربية على طابور مدرّع لقوّات الهاجاناه بقنابل حريق وشديدة الانفجار ، وكانت الإصابات مباشرة ومركّزة وأحدثت انفجارات وحرائق كبيرة ، كما أغارت على قوّات العدو على الطريق بجوار مستعمرة (ريشون)»[٢] ، نفس الزيف والكذب وتلفيق الأخبار ، والأوهام التي كنّا نحياها في ذلك الوقت ، لا زلنا نحياه في هذه الأيّام ، وعلينا إن أردنا معرفة ما يجري معنا الانتقال إلى إذاعات الأعداء لنسمع الحقيقة كاملة ، ففي وقت إعلان الإذاعات العربية انتصارنا على العصابات الصهيونية كانت إذاعة الـ (بي بي سي) تعلن سقوط المدن الفلسطينية الواحدة تلو الأخرى .

وفي مواضع أخرى يتّخذ نصر الله الأغنية وسيلة ساخرة لوصف الوضع العام المسيطر من كبت للحريات ، ورقابة عامّة تقف في وجه الإبداع وتقمع الكلمة كما في وصفه واستخدامه للأغنية في رواية (حارس المدينة الضائعة) فالبطل حين استقلّ الحافلة كانت «حالة الحزن تراجعت إلى درجة لم يقم السائق معها بخفض صوت المذياع ، فظلّ صوت المرحوم (فارس عوض) يلعلع في أغنيته الشهيرة والأكثر جرأة في تاريخ أغنيتنا الأردنيّة (حبحبني ع الخدين

(١) طفل المحاة ، ص٢٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٥٤ .

شو ها الجسارة ، أريد أشتكي ع الزين لقاضي العذارى)»[1] .

ممّا سبق نجد أنّ نصر الله استغلّ فن الموسيقا ، خاصّة الأغنية ؛ ليصف شخصياته والأحوال النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة ، وكان استخدامه لها موظّفاً بطريقة عفوية وسلسة وتداخلت في النسيج الروائي وتشرّبها ، فقدّمت دورها دون أن تظهر فيها الصنعة ، بل بتلقائيّة وعمق ظاهرين .

ب. الوصف والشعر:

بين الروائي والشاعر تأتي الكتابة الروائية المتجدّدة عند إبراهيم نصر الله ، ونحن هنا لسنا بعيدين عن الوصف والأغنية ، فهي في الأصل شعر ، إذ تبدأ بعض رواياته بتصدير شعريّ وصفي ، كما في رواية (شرفة رجل الثلج) التي استهلّها بمقطع مترجم من أغنية للأطفال للكاتب الألماني (غونتر غراس)[*] ، ومنها :

من الذي يضحك هنا ، من الذي يضحك؟
لقد انتهى الضحك هنا .
إنّ من يضحك هنا ، يثير الشكّ
في أنّ لديه أسباباً للضحك .
من الذي يبكي هنا ، من الذي يبكي؟
لم يعد لأحد أن يبكي هنا .
إنّ الذي يبكي هنا ، يعني كذلك
أنّ لديه أسباباً للبكاء[2]

ومثل هذا التصدير الشعريّ يعدّ مفتاحاً لقراءة الرواية ودلالاتها وتأويلاتها

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص٦٢ .

(*) غونتر غراس ، كاتب وشاعر ألماني ، حاز على جائزة نوبل للآداب ، عام ١٩٩٩ .

(٢) شرفة رجل الثلج ، ص٥ .

المتعدّدة ، تلك التي تقوم على مبدأ ، شرّ البليّة ما يُضحك ، ، إنّه حال المواطن العربي الذي يعيش عمق المأساة ممّا يجعل حياته في غاية الحزن ، من هنا يظهر شغف الكاتب بالشعر الذي تفصح عنه أعماله ، إنّه لغة السارد حينما يريد التعبير عن المعاني الخلاقة ، وعن المطلق وعن تجربة وجدانية بحت لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة الشعر لأنّها لغة المشاعر الإنسانيّة ولغة الحياة ، وبما أنّ موضوعنا هو الوصف والشعر ، والطريقة التي تعامل بها نصر الله معه بصفته أداة للوصف فلا بدّ من محاولة إظهار ذلك ، فرواية (براري الحمّى) استهلّها نصر الله بمقطوعة وصفيّة شعريّة تصف فضاء الرواية : الرجال والمكان والزمان

جنوباً . . . جنوباً
حيث البحر الأحمر
وسمك القرش الأبيض
«والقنفذة . . .[1]

نلاحظ كيف استهلّ نصر الله روايته بمقطع شعريّ وصفي ، أظهر فيه عناصر العمل جميعها : المكان والزمان والشخصيات ، كما كشف عن الوضع المأساوي الذي يعيشون فيه وهم يتّجهون نحو منفاهم الجديد ، نحو الجنوب ، أي نحو الموت والضياع ، ممّا أدّى إلى حالة العزلة والقهر والتشظّي التي وصل إليها محمد حمّاد ، وما يفيدنا هنا ما أضافه الشعر للوصف ، وقد تكون هذه الإضافة في اللازمة الشعريّة والإيقاع الداخلي المتمثّل في كلمة «جنوباً . . جنوباً» الذي أكّد على أهمّية المكان ودوره اللاحق بصفته الشخصيّة الرئيسة الأولى في العمل ، وصاحب الأثر الأكبر من ناحية ، وفي توظيف الحواس خاصّة حاسّة البصر والألوان من ناحية أخرى والذي ساعد على تشكيل الصورة والمعنى وإظهار حالة الخوف والقلق وشعور باليأس وهرب من الحياة .

---

(١) براري الحمى ، ص٥ .

ج. الوصف والرسم:

لا يمكن بحال من الأحوال إنكار تلك العلاقة القائمة بين الوصف والرسم، فقد اعتبر النقّاد الأدب وخاصّة الرواية نوعاً من التصوير، وهذه العلاقة تخصّ الوصف أكثر من العناصر الأدبية، لأنّه يحاول «تجسيد العالم في لوحة مصنوعة من الكلمات»،[١] إضافة إلى أنّ الواصف في الرواية قد يعمد عبر بعض الوسائل إلى التشبّه بالرسّام فـ «يناظر مناظرة تامّة بين وصفه والرسم، وبين صورته واللوحة»[٢].

وقد رأى هنري جيمس أنّ الرواية عمل فنّي يضارع الرسم، ويقرّب بين النصّ المتخيّل واللوحة المرسومة، ولكّنه يغالي أحياناً حين يقرّر أنّ «المبرّر الوحيد لوجود الرواية هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة، ولا فرق بينها وبين لوحة المصوّر أو الفنان»[٣] كلام جيمس يشير إلى عمق الصلة بين الرواية والرسم، هذه العلاقة التي أكّدها ميشيل بوتور حين تحدّث باسم الكتّاب أمثاله «يمكن للرسم أن يتدبّر أمره جيّداً من دوني، ولا أتدبّر أنا أمري من دون الرسم»[٤]. فالأقوال السابقة إن كانت تظهر شيئاً فإنّها تظهر عمق العلاقة بين الفنين، وهذا ليس غريباً، فالرسم والأدب ينطلقان من نقطة واحدة وهي الاتجاه نحو الطبيعة، إذ إنّ الكاتب يحاكي الطبيعة مثل الرسام، وهذا لا يعني أنّه يقلّده، فالواصف في الرواية «لا يفعل فعل الرسّام بل يفعل مثله، أي أنّه لا يقلّده بل يسجّل مثله الواقع وعناصر الطبيعة، من ثمّ تشابه فنيّ الرسم والكتابة

(١) قاسم، سيزا: بناء الرواية، ١٥١.

(٢) كونراد وآخرون (١٩٧١): نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، مجموعة دراسات، تر: انجيل بطرس سمعان، ط١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مقدمة المترجمة، ص٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص٣٨.

(٤) نقلاً عن نجوى الرياحي: الوصف في الرواية العربية، ص٢٧٨.

الوصفيّة ، وعدم أفضليّة أحدهما على الآخر»[1] .

وقد استفادت الرواية الحديثة من فنّ الرسم بشكل قد يكون أوسع مما قام به الروائيون التقليديون بالرغم من أنّهم كانوا يقدّمون لوحات جاهزة ومكتملة ، فقد «تنبّهت إلى أهميّة التخطيط والتدبير في صناعة النّصّ وتركيب الخطاب الوصفي ، فرأت أن توظّف فنّ الرسم في تأسيس الحدث الإبداعي ، والفعل التصويري على آليات تشكيليّة متنوّعة متدرّجة»[2] .

فالخطاب الوصفي يقدّم ضرباً من ضروب التصوير والتفكير البصريين ؛ لأنّه يعتمد في تقديم عالمه على : العمق واللون والدرجات والحدود ، ومثل هذه الأجزاء تساهم في تشكيل الخطاب الوصفي .

وتظهر العلاقة بين الوصف والرسم والتصوير في أعمال إبراهيم نصر الله من خلال مجموعة من العناصر هي :

- الوصف من خلال التشكيل في الغلاف .
- الإشارة الصريحة ضمن الخطاب الوصفي إلى الرسوم والصور .
- الألوان والأضواء .

١ - الوصف من خلال التشكيل في الغلاف:

وهو ما يمكن تسميته بالوصف الغلافي ، فالواصف قد يعتمد بعض وسائل فنّ الرسم وأبعاده المختلفة ، ومن ضمنها الغلاف ، ساعياً إلى عرض الموصوف في شكل لوحة ثابتة ، من هنا تأتي أهمّية لوحة الغلاف في وصف الحدث العام الذي يقوم عليه العمل . فالغلاف عتبة ضروريّة أولى لفهم النصّ والتعامل معه ، فكلّ جزء فيه له وظيفة في «تشكيل المظهر الخارجي للرواية ، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الإشارات لا بدّ أن تكون لهما دلالة جمالية أو

---

(١) الرياحي ، نجوى : الوصف في الرواية العربية ، ص٢٨٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٨١ .

قيميّة»[1] ويتركّز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنّص الروائي في نمطين :

أ. تشكيل واقعي:

يشير بشكل مباشر إلى أحداث الرواية أو على الأقل إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث ، والملاحظ أنّ الرسّام يختار موقفاً أساسيّاً في مجرى القصّة يتميّز بالتأزّم الدرامي للحدث ، ولا يحتاج القارئ إلى عناء كبير في الربط بين النصّ والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية ووصف أحداثها ، ويبدو أنّ حضور هذه الرسوم الواقعيّة يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ لكي يتمثّل بعض وقائع القصّة وكأنّها تجري أمامه ، ففي الرسم الذي اختاره نصر الله لغلاف رواية (عو) دور كبير في وصف أحداثها ، وتجسيد ثيمتها الأساسيّة ، والنهاية التي آل إليها بطل الرواية أحمد الصافي ، فقد انتهى كلباً من كلاب السلطة لا يختلف عن كلب الجنرال ، فالصورة تجمعهما معاً : أحمد والكلب في صورة توأم سياميّ ملتصق ، وبألوان متشابهة : أبيض وأسود يتداخل أحدهما بالآخر ، بعضهما ببعض ، والرواية من حيث البناء تقوم على تقنية المزاوجة بين صورتين : صورة كلب ضالّ يروّض ليحرس بيت الجنرال وهو في طور بنائه ، وصورة صحفي عاديّ وبسيط يدجّن ويتغيّر بفعل خدماته للجنرال ليصبح رئيساً للتحرير ، فالصورتان تفترقان وتلتقيان لتشكّلا معاً صورة واحدة هي كلب وصحفي مصيرهما واحد ، فالجنرال لا ينسى كلابه .

أمّا اللونان الغالبان الأبيض والأسود ، فقد تمّ اختيارهما بعناية للدلالة على ذلك الصراع المدمّر المشتعل في نفس أحمد الصافي بين القيم والرغبات وهو الغالب على أحداث الرواية ؛ ليتغلّب الأسود : السقوط القيمي والأخلاقي على

---

(١) عزام ، محمد (٢٠٠٣) : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص٤٢ .

الأبيض : القيم والمبادئ في كلّ من العمل وصورة الغلاف في آنٍ معاً .

من جهته يلعب غلاف رواية (شرفة رجل الثلج) دوراً في وصف أحداثها بالرغم من بعده عن التشكيل المباشر ، فهو يحوي صورة امرأة تقف في أجواء ثلجيّة وبملامح باهتة ، ورجل لا تُرى ملامحه ، وتمتاز صورته بتلويناتها المائيّة الشفّافة واللونين الأزرق الغالب على الغلاف بدرجاته ، والأبيض ، بحيث لا ندرك مقدار مساهمة الصورة التشكيليّة في وصف القصّة وأحداثها إلا مع النهاية . فغلبة اللون الأزرق كلون هادئ إشارة إلى كنه الأشياء وتغيّرها إلى طريق اللانهائي كما ورد في معجم الرموز[1] . فباللون الأزرق قد تتحوّل الحقيقة إلى خيال ، إنّه لون الحلم والعيش في الوهم ، وهو في الأحلام يرتبط بالموت والجمود والضياع «واللون الأزرق في الأحلام ، لون اللامتناهي على الأغلب - فالنظر يضيع في الآفاق البعيدة الزرقاء وهذا اللون رمادي وشفاف . . إنّه لون الفراغ ، يمكن له أن يصبح بهذا المعنى رمز الموت ، والأزرق تصعب مواجهته ، ويتّصف ، في بعض الأحيان ، بأنّه جامد كثلوج الشتاء المزرقّة»[2] ، وهذا ما نستشفّه من أحداث الرواية لاحقاً ، وقد يكون الغلاف بما يحوي من صورة وألوان دليلنا لفهم أحداث العمل ، فبطل الرواية بهجت سعيد يطلّ علينا في الرواية ليمثّل نموذجاً للإنسان العربي البسيط والمهمّش ، الذي يعيش في أوهامه وخيالاته من ناحية ، وفي صراع مع السلطة حتّى دون أن يدري من جهة أخرى ، فالسلطات القمعيّة لا تستعدي أحداً بقدر ما تفعل ذلك مع مواطنيها ، هؤلاء المواطنين الذين يعيشون في أوهام بنوها في خيالاتهم عن السعادة والحياة الكريمة ، وبالرغم من بساطة أحلامهم وسذاجتها لا يتمكنون من تحقيقها ،

---

(1) Ferber,MICHAEL (1999), ADictionary of Lyterary Symbolis, Campridge University Press, p.31

(٢) داكو ، بيير (١٩٨٥) : تفسير الأحلام : بحث في سيكولوجية الأعماق ، تر : وجيه أسعد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ص٢٤٨ .

والنتيجة أنّه يتحوّل إلى تمثال من الثلج يجلس على شرفة منزله فاقداً الحياة وطعمها ولذّتها . . أمّا اللون البرتقالي الذي كُتب به عنوان الرواية فمن دلالاته المتعدّدة أنّه يدلّ على «تصرفات غير إراديّة»[1] ، بمعنى أنّ هذا المواطن قد فقد إرادته وقدرته على المواجهة ، من هذا يتّضح لنا أنّ صورة الغلاف لعبت دوراً كبيراً في وصف أحداث القصّة ، وقام الرسم بالمشاركة بشكل فعّال في العمليّة الوصفيّة .

ولوحة الغلاف في رواية (مجرّد ٢ فقط) لا تختلف في إيحائها التشكيلي ، فهي تقدّم انعكاساً سيكولوجيّاً ودلالياً لأحداث الرواية ، وتتكوّن من مستطيل أسود يشكّل حوالي ثلاثة أرباع اللوحة ، وفي الربع الأخير حفرة ترابية تخرج منها ثلاث أيدٍ ، وفي أعلى المستطيل الأسود يأتي اسم الكاتب باللون الأبيض ، ثم يليه مباشرة عنوان الرواية ممتزجاً باللونين الأصفر والأزرق ، ثمّ كلمة رواية باللون الأبيض ، واللوحة التشكيليّة هنا تصف العمل ، فالأسود بطبيعته يشير إلى الخوف والحزن والحداد والغموض وأحياناً الإبهام كونه لوناً حاجباً يخفي ما وراءه ويعمّي على الأشياء والموجودات والمشاعر والأفكار ، وهذه الأمور تختصر حال القضيّة الفلسطينيّة ، وجانب مهم منها وهو المذابح التي يتعرّض لها الفلسطينيّون (موضوع الرواية) ، والغموض الذي يكتنفها ، فلا أحد يملك الأدلّة والإثباتات لإدانة القتلة والمجرمين الذين يرتكبونها ، أمّا اللون الأبيض الذي سطّر به نصر الله اسمه وكلمة رواية فحكايته مختلفة ، فهو بطبيعته لون حياديّ وهذه الصفة تجعله قابلاً للعديد من التأويلات حين يُستخدم في سياق ، وحين يُصبح جزءاً من عمليّة تشكيليّة إذ يحمل مزيجاً من الإيحاءات ، فهو في بعض دلالالته يشير إلى ألم المصير ، وفي مواضع أخرى هو لون النور والضياء ، وهو عنوان النهار ، والنهار وضوح وصدق وحقيقة يحتكرها الكاتب ويدركها ويحاول إيصالها عن طريق روايته ؛ لذا كانت كلمة رواية باللون

(١) دملخي ، إبراهيم : الألوان نظرياً وعملياً ، ص٦٩ .

الأبيض لتظهر الحقيقة بالرغم من السواد والغموض اللذين يكتنفانها ، كما أنّ في تجاوره مع اللون الأسود تعبيراً عن التحوّل والعبور والانتقال من مرحلة إلى أخرى ، ممّا يتطلّب محاولة تأويليّة جديدة : فمن أين سيتمّ التحوّل وإلى أين؟ وأين هو الحدّ الفاصل الذي تدور حوله؟ وهذا ينقلنا بدوره إلى الربع الأخير من اللوحة وهو الأيدي الخارجة من الحفرة ، ليعطينا دلالة العنوان ، (مجرّد ٢ فقط) ، فالأيدي لبطليّ الرواية (السارد والآخر) ، وخروجها من الحفرة يقودنا إلى زاوية الرؤيا التي ينطلق منها العمل ، من الأسفل إلى الأعلى ، وأظنّ أنّه من القبر ، فأغلب الظنّ أنّ السارد يصف رؤيته للأحداث ويسترجعها من القبر بعد موته في المذبحة ، ويؤكّد ذلك مجموعة من الإشارات في الرواية ، فتصبح دلالة العنوان واختيار الرقم ٢ مقصودة للحديث عن ثنائيّة الوجود : الحياة والموت ، أو الجسد والروح ، وهنا تكمن أهمّية العنوان الذي «كثيرًا ما يصبح أحد الدوال النصية المهمة التي يستخدمها الكاتب للتعبير عن نصه ، حيث تصاحبه عدة تداعيات وارتباطات تتصل بالمتن»(١) .

ممّا سبق يظهر أثر اللوحة الوصفيّة التشكيليّة في الغلاف ، إذ حملت على عاتقها زخم المتن الروائي معتمدة على الألوان والرسم واسم الكاتب بحيث أوحت بالبعد المصيري الأعمق للقضيّة الفلسطينيّة والإنسانيّة ، واختزلت لحظتي الموت والحياة وما بينهما من صراعات .

ب. تشكيل تجريدي:

ويتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته ، وكذلك للربط بينه وبين النص ، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه ، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له ، وبين التشكيل التجريدي . وقد تظلّ هذه العلاقة غائمة

---

(١) عبدالمطلب ، محمد (٢٠٠١) : بلاغة السرد ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ص٢٧٩ .

في ذهنه[1]، ولعلّ العديد من رسومات أغلفة روايات إبراهيم نصر الله من النوع التجريدي، كما في (زيتون الشوارع)، (أعراس آمنة)، (براري الحمّى) . . .

ففي الغلاف الخاصّ برواية براري الحمّى والذي رسمه الفنان العراقي ضياء العزّاوي نجد تمثالاً مشوّهاً محنّطاً متداخل الألوان ما بين الأسود والرمادي والأخضر وإلى جانبه طير يحيط إحدى رجليه شريط أحمر، والصورة في واقعها لا تمثّل أيّ جزء من الرواية، أو أيّ مشهد مرّ من خلالها، لكنّنا نستطيع تأويل الأسباب التي دعت نصر الله لاختياره بعد القراءة الدقيقة للعمل، فمحمّد حمّاد عانى وأقرانه كثيراً في صحراء سبت شمران، وقضى أيّاماً وصفها بأنّها «أيّام حجرية في سهول حجرية تمتدّ مئات الكيلومترات»[2]، وقد أصابته بهذا التحجّر في نفسه ومشاعره، فكان اختيار صورة تمثال-أي اللجوء إلى فن النحت- مهماً جدّاً، لأنّ النحت له خصوصيّة تميّزه عن غيره من الفنون، هذه الخصوصيّة المتمثّلة بقدرته على التجسيد وتمثيله الجسم الإنساني، إضافة إلى الجسم الحيواني، وهذا التجسيد يعكس بالضزورة الأجسام الإنسانيّة والحيوانيّة في الواقع برؤيا فنيّة عميقة، فقد رأى هيغل أنّ «النحت يمثّل الروح في شكله الجسميّ، في وحدته المباشرة، وفي حالة من السكون»[3]، وإذا طبّقنا هذا الكلام للربط بين صورة الغلاف والمحتوى، نجد أنّ الأولى جسّدت الحالة التي وصل إليها محمّد حمّاد، فقد أصبح مثل هذا التمثال: بارداً، وساكناً، ولا حياة فيه، وكلّ هذا كان نتيجة حتميّة لوجوده في هذا المكان الميّت، لذا كان وجود الطير ضرورياً ليؤكّد فكرتين أساسيتين: أمّا الأولى فاستحالة الحياة في هذا المكان لجميع الكائنات، في حين كمنت الثانية في رمزيّة الطير للإنسان

(١) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص٥٨.

(٢) براري الحمى، ص٢٠.

(٣) هيغل، جورج فيلهلم (١٩٨٠): المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، ط٢، دار الطليعة، بيروت، ص١٤٧.

الفلسطيني الذي يحيط به الموت الحقيقي والمعنوي في كلّ مكان ، وهذا قد يؤكّده اختيار اللون الأحمر ليحيط بالطير ، وهو لون الدم ، أي لون الموت .

٢ـ الإشارة الصريحة ضمن الخطاب الوصفي إلى الرسوم والصور

ويكون ذلك من خلال استخدام كلمات صريحة وواضحة تعود لهذا الفنّ مثل : لوحة ، صورة ، إطار ، . . . ومثل هذه الكلمات لا تخصّ معجم الرسم فقط ، وإنّما يندرج تحتها التصوير الفوتوغرافي ، لذا نجد عند نصر الله كلمات مثل آلة التصوير ، صورة . . .

وقد اهتمّ نصر الله في حديثه عن الصور بوصف مكانها في بعض الأحيان الذي قد يشير إلى مضمونها . ففي (زيتون الشوارع) يصف صور الست زينب ومكانها كما رأتها سلوى «ورأيت اللوحات والصور . . . صورة رجل بإطار خشبي رماديّ في أواسط العشرينات ، صورة لميناء حيفا مأخوذة من سفح الكرمل ، لوحة قديمة نسبيّاً لامرأة تحاول استنهاض حصان قتيل في أقصاها ، شمس غاربة دامية ، وفوق الطاولة الخشبية كانت تطلّ بحنان عينا أيمن عبر برواز صغير يسنده كتاب ضخم»[١] ، لقد أظهر نصر الله مكان الصور ، وشكل الإطار وعمره لكن المهمّ هو المضمون ، فتوظيف الصور لم يأتِ عبثاً وإنّما عبر مستوى أيديولوجي فكري ، إذ جاءت لتحمل معاني مختلفة ولتولّدها في نفس الوقت ، ففي طيّاتها معنى الوطن ، إنّها صورة فلسطين التي يحملها الفلسطيني معه أينما ذهب ، يحملها في قلبه وفي فكره ووجدانه .

الأمر الثاني المهمّ هو السياق الذي استخدم فيه وصف هذه الصور واللوحات ، فقد كان في إطار الحديث عن قرار الست زينب بعدم تعليق هذه الصور على أي جدار غريب عن الوطن ، فـ «لهذه الصور جدار ليس هنا»[٢]

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٦٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٢

معنى ذلك أنّ الفلسطيني يرفض التوطين ، واستبدال بلده بأي مكان آخر ، إنّها الرسالة التي يريد إيصالها ويكررها أكثر من مرّة في الرواية نفسها كما في حديثه عن الزيتون الذي لا يزرع في غير فلسطين والدالية التي يحملها الفلسطيني معه في كلّ مكان لكنّها لا تثمر لأنّها خارج الوطن .

وقد يصف نصر الله الإطار الذي توضع فيه الصور والهيئة التي تكون عليها - وهو من الأدوات المستخدمة في الفنون التشكيليّة- «اتجهت نحو البرواز الذي يجمع أربع صور في دوائر محفورة بعناية من ورقة مقوّاة ، تناولته من فوق الطاولة . . . هذا أبي ، علاء الدين ، أنا ، وهذا . . . تعرفينه!!»[1] لقد احتوت الصورة على ثلاثة أجيال : الجدّ ، والأبّ والأمّ ، والابن ، بمعنى أنّ العائلة الفلسطينية ترث حبّ فلسطين والتضحية والموت في سبيلها جيلاً بعد جيل ، علاء الدين استشهد في دفاعه عن فلسطين ، ثمّ ابنه أيمن الذي سقط شهيداً هو الآخر ، فتأتي الصورة لتذكّر بهم وتخلّد أسماءهم في تاريخ البطولة .

وفي رواية (أعراس آمنة) حديث مطوّل عن الصور والتصوير ، خاصّة صور الشهداء التي لم يعد يتّسع لها مكان «تعرف رندة ، منذ عرفتها كانت تجمع صور الشهداء الأطفال ، وذات يوم أتت وبكت ، لأنّ الصور . . . بالرغم من هذا العدد الكبير من الصور إلا أن هناك شهداء لم يسبق لهم أن تصوّروا . الصورة الوحيدة لهم هي التي التقطت بعد الموت . وبكت لأنّ بعض الصور كانت لا تشبههم ، لأنّ وجوههم كانت مشوّهة بسبب الرصاص والشظايا ، بسبب الموت»[2] ، فالحديث عن الصور يُجسّد الوضع الفلسطيني الراهن ، واقع الموت الذي يحيونه ، والذي لم يترك لهم ولذويهم شيئاً يذكرونهم به حتّى لو كانت صورة ، فالحالة الأمنيّة والمعيشيّة في غزّة قد تجعل الصورة من الرفاهيات التي لا يجد الفلسطيني وقتاً للتفكير بها .

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٢٨ .

(٢) أعراس آمنة ، ص١٢٥ .

رواية (شرفة الهذيان) بدورها تسيّدت الموقف بالنسبة لاستخدام الرسوم والصور الفوتوغرافية ، وتفوّقت في هذا المجال على باقي أعمال نصر الله ، فقد حوّل الصورة إلى لغة واصفة حين استخدمها استخدامات مختلفة ، فنجد الصورة الشخصيّة ، وصورة الحدث في الصحيفة والرسومات الكاريكاتوريّة ، فقد اختار بعناية مجموعة من الرسوم والصور المعبّرة عن هذا الواقع المليء بالغرابة والأقرب إلى الهذيان ، وكانت على التوالي :

- توم وجيري
- الرئيس الأميركي جورج بوش
- خريطة لصورة المركز الإعلامي
- صورة عصفور
- لوحة مودلياني : الصغيرة بالثوب الأزرق .
- صورة الصقر
- صورة الممثلة أشلي جود
- صورة إعلان وزير الصحة
- صورة حنظلة في رسومات ناجي العلي
- صورة القفص
- صورة حذاء فورست غامب : الفيلم الأميركي الشهير
- صورة تفجيرات مركز التجارة العالمي في ١١ أيلول .
- صورة الطاووس
- صور لبعض الإعلانات
- صورة بعض اللوحات العالمية
- صورة تعذيب الأسرى العراقيين في سجن (أبو غريب)
- صورة استشهاد الطفل محمد الدرة
- صورة أسرى غوانتنامو
- صور جثث وقتلى

ومن هذا الكمّ من الصور التي يشير إليها نصر الله أحياناً إشارة واضحة دون الدخول في تفاصيلها، إضافة إلى مجموعة من الإعلانات المتفرّقة هنا وهناك والتي قد تساهم في إلقاء الضوء على زمن الأحداث، من كلّ هذا يظهر اهتمامه بما يسمّى ثقافة الصورة، وبوجود نسق بصري يعبّر عن الكلام، عن اللغة الواصفة التي قد يحتاجها ليوضّح ويصف الكثير من حالة الهذيان التي نعيشها؛ ممّا يشعر المتلقي بأنّه أمام أحجية عليه الإسراع في الكشف عن رموزها وشيفرتها، لكنّ الصورة هنا في الخطاب الوصفي تلعب دوراً مهماً، فهي تقدّم أكثر من وظيفة، ولعلّ من أهمّها: إشراك القارئ في النّصّ عن طريق تحفيزه وإغوائه للبحث عن المعنى الكامن من وراء اختيار مثل هذه الرموز، والثاني غواية الصورة وإدهاشها وبعث الحياة في النّصّ ممّا يشكّل دافعاً للمتلقي للقيام بالوظيفة الأولى، غير أنّ ما يهمّنا هنا دورها في الخطاب الوصفي، وهذا يظهر من الوظيفة الدلاليّة التي تلعبها هذه الاختيارات، إذ إنّها تتضافر معاً في عبثيّتها لتصف العالم الذي نحياه في هذه الأيّام، بسخريته ولا منطقيّته... ففي خضمّ حديث مذيعة التلفزيون عن، جودو، الشخصية المنتظرة التي لا تأتي ولا تظهر أبداً في مسرحية صمويل بيكت «في انتظار جودو» تأتي صورة جورج بوش الابن تالياً لحديثها مباشرة، وقد نظر له البعض في البداية على أنه المنقذ المنتظر، والمخلّص الذي سينشر العدل والحريّة والديمقراطيّة، إلاّ أنّه في النهاية كان من أكبر الكوارث التي واجهت العرب؛ لذا ليس غريباً حينها أن نرى صورة التعذيب في سجن أبي غريب، وصور المعتقلين في غوانتنامو، وأحداث تفجير مركز التجارة العالمي في نيويورك، فهو من كبّد العرب هذه الخسائر، وهذا التناص لأنواع أدبيّة أخرى مختلفة جعل النّصّ الروائي ديناميكيّاً تتداخل فيه فنون أدبيّة مختلفة أي كولاج collage(*).

(*) كولاج، كلمة مأخوذة من الكلمة الفرنسيّة coller، والتي تعني لصق، وهي فن بصري يعتمد على قصّ ولصق العديد من المواد معاً، وبالتالي تكوين شكل جديد.

ممّا سبق، نجد أنّ الصور الفوتوغرافيّة والتشكيليّة تلعب دوراً واضحاً في وصف الحدث، أو القضيّة والفكرة، وأحياناً -عند نصر الله- تصف حال الإنسان الشخصيّة؛ لتصبح المعبّر الحقيقي عن وضعه كما حصل في رواية عو، حين وقف أحمد الصافي في المكتب مقابل صورتين، هما اختصار الحكاية، حكاية المبادئ التي لها ثمن، فقد «جلس أحمد الصافي في مكتبه ساكناً.. حدّق في اللوحتين أمامه.. عجيب أمر هذا الغزال.. منذ أن جاؤوا به إليّ والكلاب تنهشه، ظلّ واقفاً، عجيب أمر دونكيشوت.. إنّه لا يتراجع بالرغم من ضعفه وهزال فرسه وسمنة سانشو.. عجيب.. ولكّنهم ليسوا من هذه البلاد!!»[1] فاختيار الصور جاء رامزاً، الغزال الذي تنهشه الكلاب، هو سعد طفل الليلة الطويلة الذي صمد أمام كلّ التعذيب والإساءة وحافظ على مبادئه وحلمه كما فعل دونكيشوت الذي كان يُحارب وهماً، ولكّنه صمد وحيداً بعكس أحمد الصافي الذي سقط سريعاً، فحتّى مشاهد تعذيبه لم يكن فيها أي إساءة بدنيّة، والإغراءات المادّية التي سقط أمامها لا تساوي شيئاً؛ لذا حاول أن يُبرّر لنفسه سقوطها، بأنّ أمثال هؤلاء ليسوا من هذه البلاد، في إشارة إلى الحريّة المكبوتة في بلادنا التي تجعل الإنسان لا يملك خياراً آخر.

٣. الألوان والأضواء:

للون والضوء دورهما ودلالاتهما الواضحان في العمليّة الوصفيّة، فهما علمياً وجهان لعملة واحدة، إذ إنّ «لا يوجد فارق أصلاً بين الضوء واللون»[2] ويمكن القول إنّ هذا التوحّد من ناحية الطبيعة يتّضح أكثر فأكثر من حقيقة كلّ منهما الفيزيائيّة، وتكشف التجارب العلميّة عن جوانب مهمّة من هذه الحقيقة، فالضوء هو شكل من أشكال الطاقة الكهرطيسيّة يبثّ الطاقات

---

(١) عو، ص١٦٢.

(٢) متري، فارس: الضوء واللون، ص١٨١.

الإشعاعيّة الكهرطيسيّة اللازمة، لتمكين العين من رؤية الألوان، والألوان لا تظهر واضحة للأعين إلا تحت تأثير نور مسلّط عليها، هذا علمياً. أمّا وصفيّاً فهذا الأمر ليس جديداً ولا غريباً، فالقرآن الكريم يحفل بالوصف اللوني كما في قوله تعالى: «وإذا بشّر أحدهم بالأنثى، ظلّ وجهه مسوداً وهو كظيم»[1]، أو قوله: «يوم تبيضّ وجوه وتسودّ وجوه»[2]... فاللون يضيف للعمل ويوضّحه فيما يمكن أن نطلق عليه: ثقافة اللون، أو دراما اللون، لذا سنبدأ بالوصف وعلاقته باللون.

فاللون يدخل بوصفه أسلوباً فعّالاً وطريقة ناجحة في إبراز خصائص من يرتديه، ويساعد على كشف خفايا النفس وانفعالاتها، وهو أيضاً في الوصف قد يكون مساعداً على تمييز الشخصيّات وتصنيفها.

وإبراهيم نصر الله يستخدم ما يسمّى باللون الرمزي، فحسب تقسيم غراهام كوليير للون، هناك تقسيمان: الأوّل، اللون التعبيري، وذلك «حين يكون التأثير الرئيسي للون هو إثارة مشاعر نستطيع التعرّف عليها كالسعادة والحزن والابتهاج، والقلق والصفاء، فاللون تعبيري بصورة أساسيّة»[3] وعندما يكون التأثير بصورة غير واضحة فالمشاعر «يختلط فيها التفكير التخييلي والأحلام واستثارة ذكريات ضائعة مع الإحساس يكون اللون عندئذ قوّة رمزيّة»[4]، ممّا يعني أنّ اللون الرمزي يمتلك قدرة أكثر عمقاً وتعقيداً من اللون التعبيري، ومن هذا المنطلق بالذات نستطيع البحث عن سبب اختياره لهذه الألوان بالذات في العمليّة الوصفيّة، معتمدين على المعنى النفسي، وأحياناً الاجتماعي أو الأسطوري أو الديني.

كما أنّ اللون وسيلة مهمّة من وسائل التعبير ومقياس من مقاييس التطوّر

---

(١) سورة النحل: ٥٨.

(٢) سورة آل عمران: ١٠٦.

(٣) كوليير، غراهام (١٩٨٣): الفنّ والشعور الإبداعي، تر: منير صلاحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص٢٥٠.

(٤) المرجع السابق، ص٢٥١.

الحضاري والفكري، وقد رافق اللون محاولات الإنسان التعبير عمّا يجول في داخله من مشاعر وأفكار، والتعبير والإفصاح عن رغباته ومكنوناته التي تضجّ في داخله.

وهو عند إبراهيم نصر الله وسيلة وأداة وظيفيّة مهمّة في العمليّة الوصفيّة، إذ إنّه لا يقف عند وصف شكلي أو ظاهري وإنّما يستخدمه وسيلة فعّالة وعمليّة يلج من خلالها إلى عوالم نفسيّة مهمّة واجتماعيّة وسلوكيّة وأخلاقيّة، تحدّثنا عن بعضها خلال الحديث عن الصورة الوصفيّة، وفي موقع آخر عند الحديث عن الوظيفة النفسيّة.

فإذا كان اللون في الطبيعة والفن التشكيلي يعبّر عن لغة بصريّة، فإنّه يختلف عن ذلك في الرواية؛ لأنّه يصبح داخلاً في البنية المعرفية المتجسّدة في العمل الأدبي، ويحتفظ بالطاقات التعبيريّة والرمزيّة للون في العمل، وعلى الرغم من وجود مفاهيم عامّة متعارف عليها للألوان من دلالة البياض على النقاء والصفاء والطهر إلا أنّنا نظنّ ونحاول إثبات ذلك وهو أنّ هناك رموزاً ودلالات خاصّة تمليها تجربة نصر الله ورؤاه تبعاً لمفاهيمه ومستوياته النفسيّة والمعرفيّة... وسنحاول استعراضها أو جزءاً منها في الصفحات التالية.

ففي رواية (زيتون الشوارع) يستخدم نصر الله اللون الأبيض في أكثر من موضع، وبشكل رمزيّ لعلّ أهمّها حين أصبح اللون يحمل سرّاً عميقاً حمله إلى مصاف الرمز، وجعل من اللون الواحد لوحة تحفل بهمّ الوطن والقضيّة، وذلك في حديثه المتكرّر مرتين عن الأوراق البيضاء التي سقطت، فعبدالرحمن صحفيّ لجأت إليه سلوى ليكتب قصّتها في رواية، لكنّه أراد تحرّي الدقّة، فأخذ يبحث عن الحقيقة، ويسمع الحكاية من جميع من عايشها، وحين تقرأ سلوى ما كتب، تثور غاضبة؛ لشعورها بخيانته لقصّتها، فهي لم تجد منها شيئاً، وعندها تقوم برمي الأوراق من شرفة المكتب في مشهد سريالي مؤثّر، يندفع عبدالرحمن لالتقاط الأوراق المتناثرة في الشارع فقد «كانت الأوراق محلّقة كما لو أنّها مثبتة بخيوط وهميّة، محلّقة في سماء واطئة دخانيّة...

محلّقة إلى تلك الدرجة التي اعتقد معها أنّها لن تلامس الأرض أبداً ، هناك في ظلّ تلك العمارة الهرمة»[1] ، وبعد أن سقطت اندفع يبحث عنها ، وحين حصل على جزء صغير من الورقة الصغيرة الباقية «وقعت عيناه على مساحة بيضاء لا أكثر»[2] وفي موضع آخر يكرّر الأمر «ورأى الأوراق تتناثر من النافذة ثانية وثالثة . . . ورقة ورقة جمعها كلّها ، وبدا فرحاً وهو يتقافز وهو يرقص ، وراحت إحدى الأوراق تتأرجح في الهواء ولم تنزل ، هو يعرف أنّها الأخيرة ، وفجأة وقفت ثابتة . . . ثمّ هوت كصخرة ثقيلة . . . سيكتشف بعد أقلّ من لحظة ، أنّ ما في يده مجرّد أوراق ، أوراق بيضاء بلا كلام»[3] من النّصّين السابقين ، نلاحظ تكرار وصف الورقة لونياً مرتين باللون الأبيض ، وأغلب الظنّ أنّ هذا الوصف يحقّق أكثر من هدف ، الأوّل القضيّة المهمّة والإشكاليّة التي يحقّقها استخدام اللون بشكل رمزي ، وهي البحث عن الحقيقة وعدم إمكانية ذلك ، والأوراق البيضاء تمثّل أزمة النّص ، الأزمة الحقيقيّة التي تواجه الكتّاب خاصّة في مجال التاريخ والإنسانيّات وهي عدم وجود نصوص واحدة معتمدة يُمكن الاتّكال عليها في الكتابة ، وبذا يكون نصر الله قد تماهى مع أزمة الكاتب الحقيقيّة في غياب النّص ، وقد يناقش قضيّة أكثر سموّاً وهي : هل الولاء للفنّ أم للقصّة؟ فالقصّة تسمع من وجهات متعدّدة ، ولكنّها في النهاية ، وحسب الضرورات الفنيّة أصبحت قصّة مختلفة عمّا روته سلوى ، وهذا حال القضيّة الفلسطينيّة ، فالكلّ يرويها من وجهة نظره الخاصّة ، وفي النهاية الحقيقة غائبة بالرغم من معرفة الجميع لها ، لكن لا أحد يستطيع إثباتها لقدرة الخصم أي العدو الصهيوني ونفوذه الإعلامي ، لذا لا يكفي أن تصرخ سلوى بعد قراءة

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٨٥ ، ١٨٦ .

ما قاله عمّها : «كذاب ، وألف كذاب»[1] فمثل هذه الصرخة لا تجدي .

وهذا يقودنا إلى الأمر الثاني الذي نكتسبه من وصف الورقة بالأبيض ، إذ إنّ الأبيض كما ذكرنا في موضع آخر يمثّل لون النهار والحقيقة ، بمعنى أنّ الحقّ الفلسطيني واضح وضوح الشمس ، وليس علينا إلا إثباته ، وهذا واجبنا جميعاً .

من جهته يتكرّر اللون الأسود أكثر من مرّة في الوصف في رواية (شرفة العار) ، فبقعة الدم لحظة اغتصاب منار كانت سوداء ، والراية التي حملها عمّها حين اكتشف أمر حملها كانت سوداء ، لون الحداد ، لون الموت الذي حكم به المجتمع عليها ، وبرّأ المجرم ، فاللون الأسود هنا يصف وضع فرد ، ووضع مجتمع بأكمله ، ويحمل دلالات مختلفة . فقد أصبحت حياة منار سوداء قاتمة بعد الاغتصاب ، لا ملامح لها ولا بصيص أمل أو ضوء يُمكن أن يُنقذها ويخفّف عنها ؛ لذا كان من الطبيعي أن ترى بقعة الدم سوداء ، فهي إسقاط على واقعها الجديد ، هذا الواقع الذي مثّلته الراية السوداء التي وضعها عمّها سالم أمام منزلهم ، دليلاً على الفضيحة والعار الذي لن يُمحى إلا بالتخلّص ممن سببته ، من وجهة نظرهم ، بصرف النظر عمّا إذا كانت جانية أم مجنيّاً عليها ، فالعم سالم هو حامي هذه التقاليد والأفكار التي لم يستطع التعليم أو التطوّر وقبلها الدّين محوها من مجتمعاتنا ، هذه المجتمعات التي تُجرّم المرأة وتقهرها ، ولا تلقي بالاً للمعاناة النفسيّة والذّل والإهانة التي تشعر بها هي نفسها بسبب انتهاك جسدها وروحها ، والأكثر مرارة أنّ من يُفترض أن يقدّم الدعم لها الأهل الذين خذلوها ، والحكومة التي قد تُصبح أكثر سوءاً وأكثر قهراً وإذلالاً من المغتصب نفسه ، ويظهر هذا الأمر في الرواية ، في أكثر من موقف ، فمنذ لحظة دخول منار ومن معها من نزيلات إلى السجن الذي وُضعت فيه ليحميها من انتقام أهلها ، تجبرهنّ السجّانة على التعرّي بشكل كامل ، وحين ترفض منار لشعورها بالإهانة تقوم السجّانة بضربها وإجبارها على خلع ملابسها متهكّمة عليها بأنّها لو كانت

(١) زيتون الشوارع ، ص٤٦ .

شريفة حقّاً لقتلت نفسها قبل أن يلمسها من اغتصبها ، مع أنّها امرأة ويُفترض أن تشعر بمعاناة منار ، إلاّ أنّها الراعية الأولى والرسميّة لأفكار المجتمع الذكوري ، فقد

. . دارت ذات العينين الواسعتين والفم المرسوم بإتقان حولهن عدّة مرّات ، قبل أن تأمرهن بخلع ثيابهن تماماً . بدأن بتنفيذ الأوامر دون مناقشة ، بالرغم من لسعة البرد التي كانت تخزّ الأجساد ، حتّى مع وجود الملابس .

تردّدت منار . . . لكنّها فوجئت بصوتها يخرج من جوفها وهي تقول : «لن أخلع ملابسي»! ولم تكن السجّانة بحاجة لعذر أفضل من هذا كي تتقدّم نحوها بهدوء قاتل ، وتصفعها قوّتها : «ومن تكونين حضرتك؟! تريدين أن تقولي أنّك اغتصبتِ وإنّك بهذا مختلفة عنهنّ؟! لو كان لديك أدنى حسّ من الشرف لكنتِ متِّ قبل أن تسمحي له بذلك![1]

نصر الله يصف لنا وينقل المعاناة التي تواجه الفتيات المغتصبات في مراكز الإصلاح بحياديّة يُظهرها صوت السارد ، والمعاناة القاتلة التي يواجهنها من العاملين في السجن ، في هذا المكان الذي تُوضع فيه الفتاة وكأنّها مجرمة ، فمنار أصيبت بالصدمة حين رأت المكان الذي ستمكث فيه فـ «بمجرّد أن أشرع مرزوق الباب ، وألقت منار نظرة قريبة على الموجودات في الزنزانة ، أدركت أنّ الجحيم في انتظارها»[2] ، أي أنّها هربت من جحيم المجتمع إلى جحيم أكبر منه .

والموقف الآخر الذي يُظهر هذا التسلّط والقهر من بعض رجال الحكومة ، حين تتحوّل قصص منار ومن معها من نزيلات في سجون الدولة إلى مادّة

---

(١) شرفة العار ، ص١٨٩ ، ١٩٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٨٤ .

للتسلية والإثارة يقوم بها رجال الأمن للترفيه عن أنفسهم، في كلّ ليلة يريدون سماع تفاصيل الاغتصاب «نريد أن نسمع منك كلّ ما حدث معك، لا نريد أن تغفلي أيّ تفصيل صغير، كلّ الأشياء التي ستقولينها لنا مهمّة، حتّى تلك التي تعتقدين أنّها ليست مهمّة»[1]، كلّ هذا يدلّ على سواد الأيّام الجديدة لمنار؛ ممّا يُظهر الدلالة التي قدّمها اللون الأسود، وبروزه في العمل، ومع أنّ اللون المناقض له هو الأبيض فهو لا يختلف كثيراً في دلالاته، فهو هنا لا يحمل سوى الدلالات السلبيّة، الموت، والكفن، والانسحاب من الحياة، وهذا ما حصل لمنار.

نخلص ممّا سبق إلى أنّ للون دوراً كبيراً في الوصف، ممّا يُمكن تسميته بالوصف اللوني منه، خاصّة الرمزي منه الذي يحمل دلالات وأفكاراً مختلفة.

وكما تحدّثنا عن اللون ودوره فإنّ الضوء من جهته يُعدّ ركناً أساسيّاً في العمليّة الوصفيّة، فأي آلية وصفيّة حتّى تعمل لا بدّ لها من توافر مجموعة من العناصر التي ذكرها فيليب هامون، وهي:

الرائي/ الواصف، وسط شفّاف -فعل دالّ على الرؤية - الموصوف - المسافة- الضوء.

والضوء هو ما يهمّنا هنا، وهو نوعان: طبيعيّ وصناعيّ، وأيّاً كان مصدره فإنّ جودة الوصف من عدمها مرتبطة به، حيث تظهر الأشياء الموصوفة بأبعادها وتفاصيلها وأنواعها وأحجامها... ممّا يعني أنّ عدم وجوده الضوء يجعل العمليّة الوصفيّة منعدمة، ووضوحه يعني إمكانية حدوثها بسهولة. وبذا يُعدّ «عاملاً حاسماً في تشكيل المناظر الروائيّة، وكما في الرسم فإنّ الضوء في الرواية يقطع الأحجام ويخلخل المنظورات والألوان»[2]، وإبراهيم نصر الله يُشير أحياناً إلى الضوء وقوّته من عدمها أثناء العمليّة الوصفيّة، وهذه الأضواء تناسب في

(١) شرفة العار، ص١٨٧.

(٢) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص١٨٣، ١٨٤.

الغالب الموقف الذي يتحدّث عنه ، ففي المشهد الأخير من رواية (تحت شمس الضحى) تلعب الإضاءة المعتمة وظيفة ظاهرة ، وذلك حين ركض سليم نصري خلف ياسين الأسمر ؛ ليقتله ويتخلّص منه ، أنصار أوسلو يحاولون التخلّص من بقايا المقاومة ، وهو لم يفعل ذلك في النهار أو في الضوء ، وإنّما في الظلام كعادة المجرمين واللصوص ، فقد «راحت المسافة بينهما تضيق . . . أراحه صمت الشوارع ، خلوّها من الناس ، عتمتها التي بدت أكثر حلكة . . . ثلاثون متراً ، كانت على وشك أن تضيق أكثر ، لكن أضواء سيّارة كانت متوقّفة في العتمة أضيئت فجأة ، وحين همّ ياسين بالدخول إليها ، دوّى انفجار أمامه ، تسمّر سليم في مكانه ، وفي ذهوله العميق ، رأى شبحاً هناك ، تحت الضوء يرتفع ويهوي . شبح ياسين»[1] ، في المشهد السابق ، كان سليم خلف ياسين حين تعرّض الأخير للاغتيال من قبل المحتلين الصهاينة الذين يقضون على رموز المقاومة أينما كانوا ، لكنّ المفارقة في الأمر أنّ القذيفة لم تقتل ياسين ، بل فعلها سليم بدلاً من أن يمدّ إليه يد المساعدة ، إذ «تلفّت حوله ، لم يصل بعد أحد . . . وعندما أخرج يده من جيبه ، أطلّت عين المسدّس فارغة عمياء . تحرّكت الفوّهة باتّجاه ذلك الرأس ، واستقرّت تماماً في منتصف تلك الابتسامة قبل أن تنطفئ للأبد ، أكثر اتّساعاً في ضوء ذلك الوميض الوحشي»[2] ، فالضوء الخافت كان ضروريّاً لهذه الجريمة التي بدأت بالتواطؤ مع قوّات الاحتلال ، وفيه إشارة إلى أنّ ما تفشل قوّات الاحتلال في صنعه يُكمله الوضع الفلسطيني المنشقّ والعميل .

والضوء حتّى يكون ملائماً فعليه أن يكون في وضع طبيعيّ ، فحتّى الإضاءة الشديدة قد تلعب دوراً سلبيّاً في عمليّة الوصف تماماً مثل انعدام الضوء كما حصل مع (محمّد حمّاد) في أوقات الظهيرة حين كان ضوء الشمس الساطع يمنعه من الرؤية «حلّق الصقر بعيداً . . ارتفع . . ثمّ دخل قرص

---

(١) تحت شمس الضحى ، ص١٧٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٧٣ ، ١٧٤ .

الشمس ، لم تعُد قادراً على متابعته ، اختفى . . وعادت عيناك ممتلئتين بالحرائق»[1] .

د . الوصف والسينما:

لقد عمل الروائيون على توظيف العديد من التقنيات داخل بنيات خطابهم الروائي ، فلجأوا إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج هذه الأشكال الروائية الجديدة ، ومنهم إبراهيم نصر الله الذي قام كثيرًا باستخدام التقنيات السينمائية في بناء عالمه الروائي ، وفي وصفه لشخصياته ، وتأسيسه لأحداثه وبناء فضائه الروائي بشكل عام ، مستخدمًا في كل مرّة تقنية سينمائية أو أكثر مختلفة عن غيرها ، إضافة إلى أنّه لا تكاد تخلو له رواية من ذكر الأفلام وقصصها ، خاصّة في روايتي (حارس المدينة الضائعة) ، و(شرفة الهاوية) ، فلماذا السينما؟ وما الذي يستفيده من التعامل مع تقنياتها في كتابته الوصفيّة لرواياته؟

السينما فنٌّ متطوّر لديه مواصفات خاصّة ، جعلته خلال فترة وجيزة جدًا قادرًا على أن يحتوي مشاعر وأفكار الجماهير ، وذلك لأنه احتوى بداخله كلّ الفنون الأخرى ، كالفن التشكيلي والمسرح والموسيقى ، ثم تطوّر ليرقى إلى فن الرواية ، والقصّة القصيرة ، ثم ما لبث أن أصبح مؤثّرًا بدوره في تلك الفنون ، فنجد بعض الروايات قد استلهمت أشكالاً من البناء وطرقًا للسرد المستوحاة من مثيلاتها في فن السينما ، كما أنّ السينما تطوّرت كفن ولغة حتى أصبحت تستطيع أن تعبّر عن أدقّ المشاعر والأحاسيس ، بل عن أكثر الأفكار تعقيدًا ، وعن عمق النفس الإنسانية بمنتهى الدقة والثراء ، مما جعلها لغة متكاملة ، إضافة إلى كونها تعتبر فنًّا متطوّرًا تقنيًا ، وقد استخدم نصر الله هذه التقنيات السينمائية ليخدم عمله السردي ويبنيه بطريقة متجدّدة ومحكمة تناسب عمق

---

(١) براري الحمّى ، ص٦٢ .

القضية التي يتحدّث عنها، فيأتي الشكل والمضمون ليتعاضدا معاً وليوصلا الصورة المكتملة التي يريدها.

فالسينما لغتها الصورة، وقد أصبحت تحتل حيّزًا كبيرًا في حياة الإنسان، فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل. فالحياة المعاصرة تشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

ونكرّر ما قلناه، من أنّ السينما لغتها الصورة، فهي كما يقول (شارل فورد) في كتابه «الكتاب النموذجي للسينما»: «كتابة، إنها الكتابة القديمة التي تعبّر عن الفكرة بالصورة»(١)، والسينما توصل لنا الفكرة التي يريدها الكاتب والمخرج بطريقة مؤثرة نموذجية، فهي «تحتوي على لقطات وصفية وكل منها ذات قيمة إفرادية، ومحتوى غير محدود، مما يجعلنا نحصل على مجموعات من اللقطات ذات قيمة ذهنية»(٢)، فالسينما ليست استعراضًا، وليست نقلاً محمومًا عاطفيًا أو ذهنيًا معيّنًا يتم تحويله إلى معادلات تشكيلية، بقدر ما يقوم على التقاط التغيّرات الأكثر غموضًا داخل العالم الروحي تبعًا للرؤية والغاية التي تريدها.

وإبراهيم نصر الله يدرك هذا الدور الذي تقوم به السينما إلى جانب الأدب في النظر إلى قضايا الإنسان، فهو يرى أن «ليس ثمة انقطاع بين مشروع السينما ومشروع الأدب في تأمّلها لقضايا الحياة والموت، الوجود والعدم، الجريمة والعقاب، الحبّ والكراهية، الحريّة والعبودية الحقيقة والخيال، العدالة والظلم، وكلّ تلك الثنائيات التي طحنت القلب البشري، وأشقت الوعي، وهي تمضي به في دهاليز لا نهاية لها، وكلما أدرك هذا الوعي ضوءاً انطفأ، وكلما لاحت له

---

(١) نقلاً عن كتاب (علم جمال السينما)، هنري أجيل، تر. إبراهيم العريس، ١٩٨٠م، ط١، دار الطليعة للنشر، بيروت، ص١٢٨.

(٢) المرجع السابق، ص١٢٥.

واحدة تبدّدت كالسراب الذي كان يحتضنها»[1] ، أمّا دور السينما ، من وجهة نظره ، فقد بات كبيرًا وقادرًا في أحيان كثيرة بعبقرية تفوق خيال المبدع ، إذ «استطاع أن يحتضن ، مدعومًا بكل ما توفّره التكنولوجيا له ، أسئلة الأدب ، وأن يجسّدها أمام أعيننا بعبقرية فذّة ، وهو يخرجها من الكلمات ومن الخيال هازمًا خيالنا في أحيان كثيرة ؛ كما لو أنّ سيرة التطوّر التكنولوجي هي سيرة هذا الفن الجديد ، وقد استطاع هذا الفن أن يمضي بعيدًا طارحًا رؤاه بفنيّة عالية وقدرة استثنائية على الاستحواذ على قلوبنا وعقولنا وقد اتّسعت أعيننا أمامه دهشة لا تفوقها دهشة أخرى»[2] ، لكنه بالرغم من رؤيته هذه لدور السينما ، لا يستطيع أن يتحدّث عن فردانيتها ، فهي لا يمكن أن تقوم بهذا المشروع التقني الوجودي وحدها إذ «ظلّت تتكئ في كثير من مشاريعها الكبيرة على الأدب الذي لم يتوقّف تجدّد كثير من أهم أعماله بالرغم من مرور قرون وقرون على كتابتها ، وقد بقيت (مغامرة العقل الأولى) كمغامرته الثانية والثالثة والرابعة ، وإلى ما لا نهاية ، حقلاً خصبًا لتوالد التأملات»[3] .

إذن ميدان الرواية قابل بالتأكيد للتجديد والحداثة ، والحداثة تكمن في الشكل والمضمون ، وفي الأدوات التي يقدّم بها الروائي أفكاره ، وبالتقنيات التي يستخدمها .

ونصر الله في مشروعه الوصفي ، يتكئ على مجموعة من التقنيات السينمائية ، فقد استخدم : المونتاج ، واللقطة التأسيسيّة ، والشاملة ، والكاميرا المتحرّكة . . . وغيرها من التقنيات السينمائية لالتقاط مواضيع الوصف ، الذي تراوح بين نقل الصورة للمكان ، وللأشياء وملامح الشخصيات ، وهذه

---

(١) نصر الله إبراهيم (٢٠١٠) : صور الوجود ، السينما تتأمل ، ط٢ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ص٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦ .

الموصوفات صوّرت بجزئيتها الدقيقة عبر عين الراوي / الواصف لتصل إلى أهداف نصر الله .

وقد تحدّثنا سابقاً عن عدد من التقنيات السينمائيّة في العمليّة الوصفيّة ، كما في الحديث عن الصورة المقرّبة ، ونظراً لتعددّها سنتحدّث عن تقنيتين : تقنية المونتاج التي يدخل فيها تقنيات : القطع والمزج والاسترجاع ، والتقنية الثانية : الكاميرا المتنقّلة .

المونتاج Montage

المونتاج عملية مواكبة لجميع اللحظات السردية ، وتدخل في تفاصيل التقنيات الأخرى ، كما تسمح لنصر الله بالمرور عبر الأزمنة بانسيابية وسلاسة ، وهي كلمة فرنسية تعني الترتيب أو التجميع ، تستخدم عادة لوصف عملية تجميع وترتيب لقطات الفيلم من خلال التوليف ، وهذا الترتيب يخضع لتصوّر فنّي لأن المونتاج «عملية خلاّقة متعدّدة الأساليب تطورت حسب مناهج معينة وطرائق مختلفة»[1] ويقابل هذه الكلمة الفرنسية في اللغة الإنجليزية مصطلحان أو مرحلتان لهما علاقة بها : الأولى ، عملية وصل اللقطات وتسمّى editing ، والثانية ، مرحلة قطع اللقطات ولصقها ، وتسمّى في المرحلة الأخيرة cutting ، وهي مرحلة ضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها ، معنى ذلك أن المونتاج يتمتع بأهمية كبيرة في العمل السينمائي ، فهو «العنصر المميّز للغة السينمائية وتتمثّل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى»[2] ، والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع محدّد يحدّده المخرج ، وذلك عن طريق عملية ترتيب مشهد

(١) معجم المصطلحات السينمائية ، ص١٦١ .

(٢) الرياحي ، كمال (٢٠٠٩) : خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، منشورات كارم الشريف ، تونس ، ص٥٣ .

بجانب الآخر حسب «نظام وديمومة معينين للقطات»[1] ، معنى ذلك أنه يقوم بتقطيع المشاهد وتوصيلها وبثّ المفيد منها وحذف الزائد ، والحفاظ على الفكرة العامة لها ، ويتعلّم معها كيف يدمج خطّين متوازيين من الأحداث ، ولا تكمن أهمية المونتاج في كونه مجرد تركيب وإلصاق لقطة بأخرى حتى النهاية ، بل هو فن إبداعي تفكيري ، يهدف إلى الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى العمل ، وإظهار الإبداع الشخصي للمؤلف عاكسًا اتجاهه وميوله وأفكاره ، ويمكن من خلاله أن «نتعرّف على التوجهات الأيديولوجية للمؤلف ورؤيته للوجود»[2] .

ومن خلال المونتاج نستطيع الجمع بين الزمان الماضي والحاضر ، وذلك باستخدام الأرشيف الفيلمي ، كما أننا نعود للزمان والمكان اللذين نريد ، ولعلّ هذا أهمّ ما فيه ، وأهم ما أفادت الرواية الحديثة منه ، فبعد أن كانت الرواية التقليدية تسير بترتيب زمني طبيعي ومتسلسل ، كسّرت الرواية الحديثة الخيوط بين الأزمان ، وأصبحت سمة التداخل بينها واضحة ، لذا بات الروائي بحاجة إلى تقنيات جديدة تساعده على هذا الأمر كالاسترجاع والاستشراف . . . وغيرها مما يُمكّنه من تقديم عمله بالصورة التي يأمل أن يوصلها بها ، وتعبّر عن رؤيته ، فكيف استفاد الوصف من المونتاج؟ وكيف وظّف إبراهيم نصر الله هذه التقنيات في أعماله؟

الوصف في جوهره صورة ، رسم صورة بالكلمات لمكان أو زمان أو شخصية أو أي كائن آخر في الفضاء الروائي ، بحيث تقرّبه لذهن المتلقي ونفسه وشعوره ، وتساهم في خلق الانطباع الذي يريد الكاتب إيصاله ، والمونتاج كذلك مرتبط بالصورة ، فالصورة التعبير الأول والأكبر عن الحدث ، بحيث صارت أكثر قدرة على التعبير عن جملة أحداث قد تستغرق في عملية السرد الروائي عدّة صفحات في مشهد واحد ، كما أنها أكثر عمقًا وتأثيرًا وإيحاءً كونها تهتم بأمور

---

(١) الرياحي ، خصائص الكتابة الروائية ، ص٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٤ .

متعدّدة في آن معًا كزاوية الصورة ، والألوان والموسيقى والرؤية وغيرها ، وهي ميزة «تمكن الروائي من تمثّل الوقائع السردية بلغة السينما التي تعيد الصور وفق ما يكمن وراء الحدث ، عبر تعدّد وجهات النظر ، وتفكك البنية السردية الخطية ، ومراوغة القارئ ومصاحبة البطل المضاد»(١) .

وهذه الصورة تتطلّب قالبًا تظهر فيه ، وبنية تؤدّيها ، ومن المعروف أن السينما قد استمدت مجموعة من التقنيات من الرواية كاستفادتها من زاوية النظر التي تنبني على الرؤية السردية ، وطبيعة الرؤية ، ووظائف الراوي ، وطبيعة المنظور السردي ، والذي يحيل على اللقطة السينمائية وأنواعها ، ومن هنا ، فاللقطة السينمائية ما هي في الحقيقة سوى تحوير لزاوية النظر في علم السرديات ، وذلك بكل تمفصلاتها الفرعية ، ومن ثم ، فنحن في حاجة إلى استعمال بعض المصطلحات واللقطات السينمائية ، وذلك لتوظيفها في بحثنا عن الوصف ، أو ما يُمكن تسميتها باللوحات الوصفية على ضوء المنظور السينمائي على حد خاص ، ونصر الله يدرك ذلك ، يدرك أهمية اللغة السينمائية أو الطريقة السينمائية فهي تبعث الحياة في نصّه ، وفي رؤيته ، وتصل إلى ما يريد من القارئ أن يصل إليه ، من خلال لعبته الروائية ؛ لأنه يبنيها على المغامرة التجريبية في الكتابة ، ويتفنن في هذه التجريبية ، وهو في ذلك يراهن على فهم القارئ الذي يتوه أحيانًا في متاهة لعبة الزمن ، فنصر الله يُداخل الماضي بالحاضر بالمستقبل بطريقة تبدو أحيانًا غائمة ومضللة في بعض الأعمال بالنسبة للقارئ العادي ، الجمهور الذي قد لا يفهم في التقنيات الحديثة ، ولا يدرك ما الذي يريده كاتبه ، فيعيد القراءة غير مرة في محاولةٍ لربط الخيوط ببعضها ، خاصة مع تداخل الأصوات السردية وتعدّدها ، فيقف المتلقي أمام سؤال من الذي يروي؟

---

(١) آجيل ، هنري : علم جمال السينما ، ص٣٢ .

ومع ذلك فإنّ نصر الله يترك لنا دائمًا المجال لنلملم الأجزاء ونبحث عن خيط واحد يوصلنا في النهاية لما نريد ، ونشعر معه بما سيقدّمه ، خاصّة أنه صاحب فكر ورؤيا ، وهو لا يقدّم الأشكال الحداثية التجريبية من باب الولع بها ، وإن كان يحق له هذا ، ففي ظنّي أن المشروع الفلسطيني عند نصر الله مشروع فيه مسألة وتساؤل ، مشروع نهضوي ، والهم الأساسي عنده همّ إشكالي وشكلي ، وهو كيف يمكن تمثيل الفلسطيني دون أن يفقد روحه وحقيقته .

القضية قضية وجودية بالنسبة لفلسطين ، فكل العالم يتآمر على وجودها بمن في ذلك الفلسطيني نفسه ، مما يجعل قضيته مثل الشكل الذي يجب أن تخرج عليه الرواية مسألة أيضًا وجودية فعليه الشكل أن يلتقي بحجم المأساة ، بحجم النكبة ، بحجم خسارة فلسطين ، يريد نصر الله أن يقول لنا ، انظروا ماذا خسرتم؟ انظروا ماذا فعلتم؟ انظروا ماذا حلّ بالفلسطيني بسبب تآمركم وتخاذلكم ، لكن دون أن يقع في فخ الخطابة أو التباكي . . . فالملهاة في جزء منها انعكاس لألم الفلسطيني ودراما الواقع التي يحياها ، ومن خلال الانعكاس الضدي أنت تتحدّث عن ملهاة . هذه الملهاة تشكّل المفارقة بين الواقع المرّ ، والتمثيل والمحاكاة الهزيلة .

وكلّ هذا يحتاج كما قلنا للمونتاج بتقنيتيه الأساسيتين : القطع والمزج .

فوسيلة القطع تعتبر من أكثر وأسهل وسائل الانتقال استخداماً ، فالمُشاهد في السينما والقارئ في الأدب لا يلحظان لحظة القطع ، بل يريان اللقطة السابقة واللاحقة في انسياب ، وفي محاولة لتعريف القطع ، فإنّه يعني «الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى»[1] أو هو الانتقال الصريح المفاجئ من لقطة إلى أخرى تأتي بعدها مباشرة في نفس المشهد ، أو للربط بين مشهدين متتاليين ، ومن تعريف القطع فإنّه يعني استمرار الفعل أو حدوث فعلين في وقت واحد ، وكلّ

(١) الصبّان ، منى (١٩٩٥) : فن المونتاج في الدراما التلفزيونيّة وعالم الفيلم الإلكتروني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص١٠٤ .

إنسان منّا يستخدمه في حياته اليوميّة بصورة تلقائيّة .

واستخدام هذه التقنية من قبل المونتير/ الكاتب ، الواصف في الرواية ليس عمليّة اعتباطيّة ، ولكن يجب أن تكون بشكل يخدم العمل الفني . وعمليّة الإفادة من هذه التقنية ترجع إلى الدوافع التي تجعل إبراهيم نصر الله يستخدمها ، وهي :

١ . التوضيح والتفسير clarification

٢ . التكثيف والتركيز intesification

٣ . المحافظة على استمراريّة الحركة movement continuity

٤ . تغيير الزمان والمكان change of time and place

وهذا يستوجب استخدام تقنيات سينمائيّة مساندة ، مثل الاسترجاع flash back .

ويقصد به «كل عودة للماضي ، حيث يحيلنا على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة ، وتحتلّ الرواية نصيبًا كبيرًا من بين الأنواع الأدبية التي تحتفل بالماضي وتستدعيه ، لتوظيفه بنائيًا»[١] .

وبما أن الاسترجاع يعود إلى الماضي ، فلا بدّ لهذا الماضي أن يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب ، ومنه تنوّع الاسترجاعات إلى استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النص ، واسترجاع فنّي يجمع بين النوعين ، ولكن يبقى الاسترجاع بأنواعه الثلاثة جزءًا مهمًا في الرواية ، يمتاز بتقنياته الخاصة ، ووظيفته التي تختلف من رواية إلى أخرى حسب رؤية المبدع ، والرسالة التي يودّ إيصالها إلى المتلقين .

وعلينا أوّلاً أن ننوّه إلى هذه التقنيات : القطع والاسترجاع وغيرها ،

---

(١) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص١٢١ .

يستخدمها نصر الله لتؤدّي أكثر من وظيفة من الوظائف السابقة مجتمعة ؛ ممّا يجعل الفصل بينها أمراً ليس بالسهل .

وأولى هذه الوظائف التي يؤدّيها هي تغيير الزمان والمكان لتوضيح فكرة أو التركيز عليها كما فعل في رواية (طيور الحذر) التي قامت على ثنائيّة ضمنيّة تقابليّة قوامها الوطن/ الشتات ، وظهر ذلك من خلال قيامه بالقطع واسترجاع بعض المواقف التي تظهر بسيطة في ظاهرها ، لكنّها عميقة في مضمونها ، فهي ذات وظائف أساسية لعملية السرد ، فقد اختار في مطلع الفصل المعنون بـ«٢٨» ، أن يقطع الأحداث ليعود بنا إلى الماضي ويخبرنا عن أمنية أم يوسف وأم مريم وعائشة في الموت قبل زوجها ، ليقوم بقطع داخل القطع ويعود بالزمن سنوات طويلة ليصف الطريقة التي تزوّج فيها أبو يوسف من أم يوسف .

«اللهمّ لا تمتني إلا قبله . . . لم تكن تجرؤ على تصوّر الدنيا دونه ، سيّد قلبها وروحها ذلك الذي انتصب فوق التلّ سارية ، ثلاثة أيام بلياليها ، حين رآها تحمل جرّتها عائدة من النبع .

سيّد قلبها الذي ظلّ واقفًا إلى أن تنبّهت لوجوده كائنات الله كلّها ، وخرّ حصانه متعبًا قربه ، وتحلّقت حوله الطيور دون خوف .

سيّد قلبها الذي هبّت القرية لتلبي طلبه .

: لكَ ما تريد أيُّها الغريب ، لك الحياة كلّها هنا ، أمّا الموت فلأعدائك .

فأشار إليها .

: هي لك

وكان عرسًا ، لم يكن قبله عرس ولا بعده ، ورجالاً أدركوا سرّ وفاء حصانه له ، وسرّ طيور جبالهم التي ألفته»[1] .

---

(١) طيور الحذر ، ص١٩٤ .

في الاسترجاع السابق نجد إبراهيم نصر الله يقدّم لقطة سينمائيّة ، أو صورة سينمائية مكتملة الأركان ، تعتمد على الأشخاص وزاوية الرؤية والحركة والصوت والألوان ومؤثرات الطبيعة من كائنات وتضاريس ، إنه يقدّم صورة ، ولنقل صورة وصفية ، إذ ركّز على صفات أبي يوسف ، وحبّه لأم يوسف والزواج ، لكنني أظنّ أنّ أهم ما فيها هو مضمونها ، فالفلسطيني في وطنه كان بإمكانه أن يحبّ ويتزوّج ويعيش كباقي البشر ، لأنه في وطنه ، سيّد نفسه ، يملك الحق في بناء مستقبله ، في التفكير بحياته ، أو لنقل ببساطة إنه يعيش ، يعيش الحياة بأبسط صورها ، لكنّ هذا الفلسطيني نفسه ، فقد هذا الحقّ البسيط ، بل فقد جميع حقوقه ، ولم يعد يملك حتّى حقّ التفكير بمستقبله كباقي البشر ، باتت الأسرة تزوّج ابنتها لتجد متسعًا في الخيمة ، ولتوفّر لقمة طعامها مهما كانت ، أصبحت الأعراس أقرب إلى المآتم منها إلى أي أمر آخر ، نجد هذا في استرجاع سابق لما مضى ، في المشهد الذي يعود به الواصف العليم لزواج عائشة ابنة أم يوسف ، فالفتاة لم تعش قصّة رومانسية كالتي عاشتها أمّها ، أو حتّى أي قصّة ، فقد جاء الخاطبون لطلب يد أختها التي رفضت أن تقابلهم ، فقررت عائشة ابنة الرابعة عشرة أن تقوم بالمهمّة ، وتحاول الفوز بهذا العريس القادم ، فقد نهضت

> جهّزت الشاي . . . مرتجفة يدها كانت ، حين عبرت باب الخيمة . . . لقد فكّرت جيدًا : في ظلّ وجود أختها الكبيرة الشقراء وهي السمراء ، فكّرت : لن تكون هناك قسمة ، ولن يكون هناك نصيب . ثم من هو ذلك المجنون الذي يمكن أن يردّ طالب قرب ، في وحل ذاك الشتاء الذي لم يعتده أحد؟ . . . جاءوا من بعيد ، حاملين كسوة العروس ، ونساؤهم معهم ، جاءوا بالحناء في موكب صامت بلا فرح ، وأوشكت جدّة الصغير التي لم تكن جدّته بعد ، أن تبكي ، ولم تكن تعرف ، أتبكي حال ابنتها التي تزوّجها بصمت ، أم حالهم كله الذي يتركهم معلّقين في الهواء ، وسط

هذه الأراضي الواسعة التي تحوّلت في عينيها إلى بيت عزاء هائل؟[1]

لم يختلف الأمر كثيرًا في هذا المشهد عن المشهد السابق من العناية بالتفاصيل الدقيقة مهما كانت ، فوصف لنا عائشة ، صبيّة صغيرة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها ، سمراء أقل جمالاً من أختها ، لكنها تمتاز بذكاء فطري ساعدها على إدراك واقع مجتمعنا العربي ، فلا قسمة لها ولا نصيب إن بقيت في بيت واحد مع أختها الشقراء الجميلة ، فنراها تندفع بالرغم من معارضة والدتها للفوز بالعريس القادم ، مرتبكة فنسمع صوت كؤوسها التي تحملها بيدها المرتجفة ، ثم يصف لنا بكلمات مقتضبة لكنها معبّرة ، العرس ، عرسها الذي كان أشبه ببيت عزاء من وجهة نظر أمها ، فلماذا قدّم لنا هذه الأوصاف ، وماذا أفاد القطع والاسترجاع العمليّة الوصفيّة والبنائيّة؟

أغلب الظنّ أن نصر الله أراد أن يظهر لنا ملامح من هذا الحاضر الذي يعيشه الفلسطيني في مخيمات الشتات ، حتى لو كان داخل الوطن ، فقد كانوا في مخيم الدهيشة ، حاضر ليس منفصلاً عن الماضي أو غائبًا عنه ، إنه وليد الماضي ، فقد تشكّل من أزمنة متعدّدة ، قد تكون متباعدة أحيانًا ، أو متقاربة لكنها أوصلت إلى نتيجة واحدة ، هي هذه اللحظة التي يحياها الفلسطيني بكلّ ألم وعذاب وذلّ بسبب النكبة ، وترك الأرض والمال ، لقد وصف لنا من خلال تفاصيل الأشياء والعلاقات الواقع الراهن بكابوسيته ، وقمعه لأحلام الفلسطيني البسيطة ، حتى في إنشاء أسرة ، وهو حق الناس جميعًا ، ولم يجد أفضل من التلاعب بالزمن ، بهذه الاسترجاعات التي تكرّرت في غير موضع لتؤكد هذا الأمر ، فعائشة خافت أن تبقى في بيت أهلها ، أعني خيمة أهلها للأبد ، والأهل شعروا بشيء من الراحة ، لأنّ الخيمة باتت أوسع ، والأفواه أصبحت أقل

---

(١) طيور الحذر ، ص٣٥ ،٣٧ . .

كان الوضع قد بدأ بالتحسّن ، أصبح للناس خيام يمكن أن يندسوا فيها ويناموا ، دون أن يراهم أحد ، انتهى ذلك الانتشار القارص في برية الشتاء القاسية التي احتلّت سماء (الدهيشة) . كان التعب قد هدّهم تمامًا بعد مسيرة طويلة على الأقدام ، من قريتهم إلى غزة . . . ولم تكن الهجرة أقل وطأة من رحا عملاقة . محظوظًا كان ذلك الذي يجد عريسًا من عائلة طيبة أو نصف طيّبة لواحدة من بناته . نعمة كان زواج الفتاة ، حيث السترة ، والتخلّص من مسؤولية ملء فمها بالطعام ، أي طعام(١) .

استرجع نصر الله مأساة الفلسطينيين الكبرى ، وهي تهجيرهم من أرضهم بعد نكبتهم ، دون أن يبكي ، دون أن يذكر أنها مأساة ، عرضها كما قلنا سابقًا بمساعدة التقنيات السينمائيّة وعن طريق المقارنات بين الماضي القريب لأحداث السرد حين كانوا يعيشون آمنين في وطنهم ، وبين الحاضر الذي باتوا يشاركون فيه الثعالب بيوتها ، بين أرض الزيتون والسلام والعطاء وبين الحاضر الذي أصبحوا يقومون فيه بأعمال شاقّة لم يعتادوها ، سرقت صحتهم وحياتهم ، يعرضها ويترك لنا الحكم والتساؤل للإجابة عنه ، فـ

الكثير من رجال الجبل كانوا يعملون هناك في الكسارات يحطّمون الصخور ، يفجّرونها ببارودهم . أشغال شاقة مؤبّدة يرزحون تحت ساعاتها الطويلة بصبر القهر ذاك الذي يعتصرهم منذ اقتلاعهم من جذورهم ، وتذرّيهم في الهواء المرّ شظايا شقاء وبحث لا يهدأ عن لقمة عيش مهما كان لونها . والأرض تستجيب للفأس هناك ، ولم يكونوا بحاجة للبارود كي يزرعوا برتقالة أو يجدّوا زيتونة ، أو يحثّوا فرسًا على قطع السهل الواسع بخطوتين(٢) .

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٧ ، ٢٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٢ .

وهنا في هذا المقطع وأمثاله تحضرنا وظيفة أخرى من وظائف القطع نضيفها للوظيفتين السابقتين ، وهي التكثيف والتركيز ، فقد أراد أنّ يكثّف عمق الوجع الفلسطيني من خلال هذه المقارنات .

فالقطع والاسترجاع عنده لا يأتيان عبثًا ، وإنما يقدّمهما بشكل مدروس ، وقد يعلن أحيانًا عنه ، كما في اللقطة التي يتحدّث فيها الصغير مع أمّه عن حنون وأهلها ، إذ يسأل لمَ لم يذهبوا معهم إلى مخيم الوحدات ، لتنتقل اللقطة إلى الصغير مرة أخرى في قطع جديد ليقول لأمه : لا أحب المغارة ، المغارة التي لم يرها أو لم يعرفها ، لتعود الكاميرا مع عائشة إلى بداية زواجها ، وسكنها في المغارة في لقطات وصفية متنامية متتابعة :

«جبل النظيف . . .

سفوح بكر . . . وصعود لانحدار آخر

أطلقت الثعالب عواءها في الليلة الأولى ، التحقت أعينها غضبًا في الليلة الثانية . . .»(١) ، وتنتهي اللقطة الوصفيّة بصورة معبّرة وحقيقة لمأساة الفلسطيني الذي فقد حتى شكله من التعب ، من الذلّ من تحكّم البشر فيه ، وتخلّي الجميع عنه ، حتّى شارك الحيوانات حياتها ، والثعالب بيوتها ، وهذا جسّده ما قاله والد الصغير في (طيور الحذر) ، حين تساءلت زوجته عمّا أصابه ، «اليُتم يا عائشة ، نحن يتامى ، لأننا لا نملك شيئًا ، وعلينا أن ننكّس رؤوسنا ، ونقبل ما يُمنح لنا من أولئك الذين لهم آباء . . .»(٢) ، ثمّ ينهي كلامه بسؤال استنكاري ، وهو يستذكر غضب الثعالب لأخذهم المغارة «وقال : لماذا لم نعِ حتى الآن؟!»(٣)

هل المطلوب أن نجيب؟ هل يطلب نصر الله من الذي يقرأ نصّه أن يجيب؟

---

(١) طيور الحذر ، ص٦١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦٣ .

أيبحث عن مشاركة المتلقي له في كتابة النص، ويحاول أن يكمل بالطريقة التي يراها مناسبة، حسب فهمه للقضية ومعرفته لخباياها؟ قد لا تستطيع الإجابة عن التساؤلات السابقة، ولكننا نعرف أنه يقدّم لنا صورًا فيها تكثيف للدلالة والإيحاءات، ليرينا المأساة التي وصلنا إليها، الفلسطيني يعيش على الفضلات، يتيم بلا مأوى، يشارك الحيوانات منازلها، أراد لنا نصر الله أن نعايش الحدث ونستشعره معايشة حقيقية بما يمنحنا القدرة على فهم واستيعاب جميع الأزمات والحالات التي مرّ بها الفلسطيني، بما يجعلنا ويجعل المتلقي يستشعر الحدث حدثه، والزمان زمانه والمكان مكانه، والشخصيات أقرانه، يتألم بألمهم، ويتأزم لتأزّمهم وهذا الارتباط يتوثّق بشكل أكبر إذا كانت مرجعية الطرفين مشتركة مما يدفع القارئ إلى التورط معرفيًا في النص، ويجعل القارئ مشاركاً في النّصّ وتشكيله، فعنصر الآنية يعيد الحدث وكأنّه الآن ممّا يجعلنا أكثر قدرة على التفاعل معه والشعور به.

تقنية أخرى من تقنيات المونتاج غير القطع نراها في أعمال نصر الله وهي المزاوجة، أو المزج dissolve، وهو من أكثر وسائل الانتقال شيوعاً، كما يقول معجم المصطلحات السينمائيّة، ويتمّ فيه مزج نهاية اللقطة السابقة مع بداية اللقطة التالية لها، ويكون ذلك عن طريق الاختفاء التدريجي out fade والظهور التدريجي in fade، تداخل over lapping، وهذه التقنية، كغيرها من التقنيات لا يمكن البحث فيها بمعزل عن مصطلح وجهة النظر التي يرى فيها الكاتب الأحداث، وهذا المصطلح مهما اختلفت تسمياته، فهو مهم في معرفة النّصّ وأهدافه، كما أنّه في جوهره ينبع من علاقة الرواية بالفنون الأخرى(1)، ولعلّ الرسم أبرزها فـ«إنّ مصطلح المنظور مستمدّ من الفنون التشكيليّة، وبخاصّة

(1) فضل، صلاح (١٩٩٢): أساليب السرد في الرواية العربية، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ص٨. والورقي، السعيد (١٩٩٧): القصّة والفنون الجميلة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب، القاهرة، ص٢١، ٥٠، ٥٤.

الرسم ؛ إذ يتوقّف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقّاه على هذا الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه»[1] ، ويقول آخر «إن هذا المصطلح شكله ومحتواه مستعار من الفنون التشكيلية ، ففي مجال الرسم والنحت مثلا تختلف الأشكال المرسومة أو المجسمة تبعًا لاختلاف ثقافة الفنان وفكره . . . وفي مجال التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي تختلف الصورة الملتقطة لإحدى المنشآت عن صورة أخرى للمنشأة نفسها عندما تكون ملتقطة من زاوية أخرى ، وقد كان الوعي النظري بهذه التقنية أسبق في النقد الخاص بالتصوير والرسم والسينما منه في النقد الأدبي»[2] ، هذا كلّه يقودنا إلى فكرة واحدة أن اختيار الكاتب لأي تقنية سرديّة أو وصفيّة يُفترض أن تنبع من رؤية واضحة ومنها المزج ، فنصر الله يستخدم هذه التقنية في أعمال مختلفة مثل (زيتون الشوارع) ، و(طيور الحذر) ، و(مجرّد ٢ فقط) . . . لأهداف كلّها تصبّ في مصلحة الفكرة ، وهذا المزج قد يكون مرتبطاً مباشرة بالكلام السابق ، وقد يكون مرتبطاً بالفكرة ، فالسرد وبالتالي الوصف في رواية (مجرد ٢ فقط) بأكملها كان يقوم على استخدم المزج ، فكانت كلّ كلمة تنتهي فيها الفقرة الوصفيّة بداية لفقرة أخرى وهكذا . . ففي استرجاع السارد للفترة التي عمل فيها مدرّساً في إحدى الدول النفطيّة أخذ منه جواز السفر أثناء التحقيق معه ، ووصف الوضع العام الذي أصابه أثناء ذلك ، فالموظّف أخذ الجواز وتركه جانباً «ولم يحدّثني إلا في الرابعة مساءً ، ولكنّي لم أكن أسمح لنفسي أن تفقد صبرها . . فهذه الحركات اعتدتها . قبل أيّام حنّطوني هناك من الثامنة حتّى الثانية . . مع نصف سكّان البلد في القاعة»[3] ، ليبدأ المقطع التالي مباشرة بوصف السارد والآخر وهما يناولان الجوازات لموظّف

---

(١) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١٨١ .

(٢) الكردي ، عبد الرحيم (١٩٩٢) : السرد في الرواية العربية المعاصرة : الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً ، دار الثقافة ، القاهرة ، ص١٥٢ .

(٣) مجرّد ٢ فقط ، ص٧٢ .

الاستقبال في فندق البلد الذي سيقام فيه الاحتفال بالإنجاز الكبير «ناولته إيّاه . . وناوله الآخر جوازه . . عبّأنا الورقتين بتفاصيلنا الدقيقة»[1] ، فمثل هذه المزاوجة أظهرت الطريقة التي يُعامل بها الفلسطينيون في البلاد العربيّة ، يحققون معهم ، يستجوبونهم يقيّدون حركتهم وكأنّهم مغتصبون وضعوا أيديهم على أملاك الآخرين ، وهو نفس الفكر الذي أوصلهم إلى المذابح ، وإذا ما كانت رحلتهم -كما نفترض- هي الرحلة إلى الموت ، فهذا معناه أنّ المشهد إسقاط لخوف العرب الدائم من الفلسطينيين حتّى لو كانوا أمواتاً ، كما يُظهر مزج اللقطتين أنّ لا فرق بين الحياة في مثل تلك الدول والموت .

دور آخر يلعبه المزج ، وهو ما يمكن تسميته بالديمقراطيّة السرديّة ، وبالتالي الوصفيّة ، حين يُقدّم الشيء من وجهات نظر مختلفة ، فتكتمل الصورة في نهاية العمل ، وبالتالي يُقدّم نوعاً من المقارنة بين أقوال أو أفعال الشخصيّات في حالة المزج ، كما في رواية (زيتون الشوارع) حين داخل السارد/ الواصف بين صوت أبي أكرم وهو يصف سلوى بالجنون «يا ابني ، نحن لم نترك طبيباً إلاّ وذهبنا إليه»[2] ، وبالتالي كذب روايتها المحتملة ؛ وصوت سلوى وهي تبدي امتعاضها واستهجانها صارخة حين انتقلت الكاميرا إليها «كذّاب . صرخت سلوى . . . كذّاب وألف كذّاب»[3] .

الكاميرا المتنقلة Travelling

هي «كاميرا ثابتة تتحرك على قاعدة ، تنتقل مع البطل في كل اتجاه»[4] ، ولعلّ رواية (حارس المدينة الضائعة) خير مثال على هذه التقنية ، فالبطل في

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٧٢ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص٤٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص٤٦ .

(٤) معجم المصطلحات السينمائية ، ص٣٠٢ .

الرواية يستيقظ يومًا ليجد نفسه وحيدًا في مدينة عمان ، فيأخذ على عاتقه مهمّة البحث عن سكانها المفقودين وحماية المدينة وحراستها حتى يعود الناس إليها ، لذا يبدأ بالتنقّل من مكان إلى آخر فيها مقدّمًا مسحًا تتابعيًا شاملاً (طبوغرافيا) لها ، لحلاتها وشوارعها وضواحيها ، في تداخل مميّز وجميل بين صوت السارد وصوت البطل ، فقد «كانت (طلعة جبل التاج) تواصل صعودها دون كلل مخومّمة الجبل . . .

: طلعة حقيقية ، تعرف ما تريد تمامًا وتصر عليه .

ذات يوم تمنّى أن يكون مثلها ، ولزمن أصبحت مثاله الأعلى»[1] .

ثم يبدأ بالدوران في الشوارع والمحلاّت حتى لنشعر نحن سكان عمان بأننا نسير معه ، وهو يحمل كاميرته التي يلتقط كل ما تراه ، وترصد حياة المواطنين الأردنيين ، «كان الوصول إلى مجمع الحافلات في (الساحة الهاشمية) ، أقصد مجمع (رغدان) ، أشبه ما يكون بطوق نجاة . . .» ،[2] أو في قوله : «وصوّر نظرة باتجاه (جبل القصور) ، فلم يرَ حركة أو يسمع أي صوت . خالية من الطائرات ، كانت السماء أيضًا ، فبعد مرور كل هذا الزمن المشبوه ، تذكّر أن أيًا من الطائرات لم تحلّق -كما يحدث يوميًا ، أو تهبط من / إلى مطار عمان المدني . . .

: أي مطار (ماركا)»[3]

يكمل سيره حاملاً الكاميرا عين الواصف ، لنتعرف إلى طبوغرافية عمان ، فهذه الكاميرا هي «عين النميمة ، مختبئة خلف ثقب المفتاح تسجّل كل ما تستطيع تسجيله؟ ووظيفة عين الواصف هنا أن تقتطع وتنتخب ، وهذا الانتخاب لا يكون عشوائيًا إنما يأتي ليفلسف الأمر أو كما يقولون يفسره»[4] ، فالسارد وهو

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص٣٠ ، ٣١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص٥٨ .

(٤) معجم المصطلحات السينمائيّة ، ص٣٠٠ .

يحمل كاميرته ويتجول بها في أحياء عمان ، يقدّم بعض التوضيحات أو الشرح لتاريخ الأماكن وأسباب تسميتها :

. . . وقديمًا كان الوضع أصعب بكثير ، حين يندفع السيل هادرًا في (وادي الرمم)

: ليس هناك ما يمكن أن يفسّر في الاسم ، فهو مفسّر نفسه بنفسه . . شارعًا ضيّقًا كان ، محصورًا بين جبلين شهيرين : (جبل التاج) و(جبل النصر) ، لا تعدوه سوى القلاّبات التي تنتقل ما تجود به الكسارات على أهل عمان ، كي يبنوا بيوتهم . وعلى جانبيه كانت جيف الحيوانات باستمرار .

وكان الحُطام ، وما تخلّفه صهاريج النضح وراءها من روائح منبعثه من السيول السوداء . وكان (بير الطيّ)

: الذي بلا قاع : حيث يلقي الأولاد بحجارتهم فيه لتسقط بعيدًا في الجهة المقابلة من الأرض ، بعد أن أثبت لهم أساتذة العلوم ، وأثبتوا بالدليل القاطع كروية الأرض»[1] .

المقبوس السابق وإن كان طويلاً بعض الشيء إلا أنه يفيدنا من أكثر من زاوية ، الأوّل طبيعة المعلومات التي يقدّمها السارد/ الواصف من جهة ، والتقنية الثانية المتداخلة مع الكاميرا ، وهي : الصوت من خارج الصورة voice-over ذلك الصوت الذي قلنا سابقًا إنّه يأتي من خارج الصورة للتعليق عليها ، ويستخدم في الأفلام التسجيلية والوثائقية فكأنه في وصفه هذا يقدّم فيلمًا تسجيليًا لمدينة عمان وتاريخها مستخدمًا هنا أسلوب الحوار المسموع بين السارد والبطل في حركة تناوب لهذه الأصوات مميّزة ودقيقة .

أمّا التقنية الأكثر شيوعًا في هذه الرواية ، والملازمة لحركة الكاميرا المتنقلة فهي الاسترجاع flash back ، مقرونة بتقنية أخرى هي السخرية الدرامية

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص٨٧ ، ٨٨ .

dramatic Irony فالبطل خلال رحلته هذه وتنقلاته الحقيقية في أرجاء المكان شريط حياته : طفولته ، علاقاته الأسرية ، صداقته مع زوج أخته أمريكي ، علاقاته العاطفية ، عمله في الصحيفة ، حبّه للفتاة الجميلة جدًا جدًا ووفاتها ، عمله ككومبارس في المسلسلات ، محاولاته الفاشلة في الزواج التي انتهت بفتح ملف له في المخابرات . . . ومن خلال هذه الاسترجاعات يقدّم نصر الله نقدًا لاذعًا لمجتمعنا العربي ، ولسلبية الناس الموجودة فيه ، واضعًا يده على جراحنا دون أن يشعرنا بذلك ، فهو لا يميل إلى البكائية أو الندب ، وإنما لجأ إلى السخرية والضحك على ما أصابنا ، علّنا نفتح أعيننا على العيوب التي نعاني منها ، وهو يقدّمها بأسلوب بعيد عن الوعظ والإرشاد والأسلوب الخطابي ، منهيًا الروايـــة بطريقـــة غيـــر متوقعـــة وبمشهد يمكن أن نطلق عليه بلغة السينما master scene مشهداً وصفياً سردياً ، ولطوله سأحاول اختيار أجزاء منه : «لبستُ وتلبّست ، وخرجت مبتهجًا ، كما لو أن الحياة على الأرض تعلن انطلاقتها ، لكنني ما إن وصلت إلى الشارع ، حتى فوجئت بصفٍ طويل من البشر . . . .

أنا الذي أعددت نفسي كي أخصص اليوم لاحتضان الناس والاطمئنان عليهم ، وسؤالهم عن سرِّ اختفائهم وعودتهم ، وأدركت أنني إذا ما أخذت مكاني الطبيعي في الصفّ ، فسأكون الأخير ، واحترت ، هل أجاوز النظام الدقيق الصارم والجدّية البادية على وجوه الرجال الكبار والنساء العجائز وتلك الضحكات الساخرة على شفاه الأطفال ، أم . . .؟

وحيّرني اختفاء الأعلام .

تذكّرت القرار القاطع الذي اتخذته ليلة أمس ، بأن أكون مقدامًا بصورة أكبر مما مضى . وساعدني عدم معرفتي بالأسباب التي تدفع كل هؤلاء الناس للوقوف بانتظام لم أره من قبل في حياتي ، على تطبيق قراري .

قلت : ربّما يريدون شراء الخبز ، أو أخذ الدعم الذي قرّرت الحكومة دفعه للمواطنين بعد ارتفاع سعره ، وليس الوقت ملائمًا الآن بالنسبة لي .

وقلت : ربّما يريدون شراء حليب ، وأنا لا أريد ، بعد أن تبيّن لي أن الطفل كان حلمًا في حلمي .

وقلت : قد يكونون قادمين لاستلام كوبونات التموين ، ليتمكنوا من شراء الأرز بعد أن تبيّن لهم أن الوزارة قد طرحت كميات من الأرز الأمريكي ، إثر هزيمة الأرز الفيتنامي القاسية على أرضنا ، وما كنت أتمنى أن أشاهد هذا المشهد أو أن أكون فيه ، حتى لا يحسّ الأمريكان أنهم هزموا الجميع على الأرض ؛ مثلما هزموا الجميع في الفضاء . . . كان المبنى كبيرًا وجديدًا جدًا ، وفي باحته أشجار صغيرة مزروعة في أصص وأحواض ، ليس الواحد منها أكبر من حوض بقدونس المرحومة الوالدة . (ميني) أشجار برتقال وليمون وصنوبر وسرو . . . . وأثار دهشتي شيء غريب ، إذ كلما حاولت قراءة اسم المبنى الممتد على عرض واجهة ، كانت الحواف تتداخل على نحو غير مفهوم وتزوغ عيناي .

عندها فهمت أن ليس من المسموح معرفة الاسم المكتوب ، وأعجبت أيما إعجاب بهذه التقنية الجديدة .

تقدّمت أكثر ، دون أن يجرؤ أحد على وقف تقدمي . . . وفجأة اتضح كل شيء ، كان ثمة رجل يقف خلف طاولة ، صغيرة ، ولكنها أنيقة أيضًا .

، تفضل

، يقترب رجل يحمل حقيبة سامسونايت سوداء ، يتلقّى صفعة قوية ويخرج مبتسمًا من باب خلف الطاولة مباشرة . . . .

تقدّمت من الرجل الواقف خلف الطاولة . . . .

، تفضل

قالها برقة بالغة ، لا تشبه الطريقة التي قالها بها لرجل السيارة السوداء ، تأملني ، بلطف : كأنني أراك . . .

فقال لي : شخص مثالي ، وذكي ، لقد رأيناك منذ غادرت البيت وأدركنا حجم لهفتك للوصول قبل الجميع ، ممتاز .

ثم راح يخلع قفازه . . . . اقتربت مع انحناءة مناسبة . . . تلقيت الصفعة ،

وقبل أن أعدل قامتي ، ربت على كتفي .

، قلة هم ، أولئك الذين أصفعهم مباشرة دون استخدام الفقاز ، هل تدرك معنى ذلك؟

. . . وكما حدث في اليوم السابق . . . . تجاوزت الجميع ، ووصلت إلى الطاولة قبل أن يبدأ الرجل خلف الطاولة عمله .

تلقيت الصفعة ، بالطريقة نفسها ، أمام حسد الطابور . . .

قلت : لقد صبرت ونلت يا سعيد

ومن يومها ، لا أحد يصل إلى مكان عمله قبلي

انتهيت ،

لا ،

ابتدأتُ . . . .»[1] .

هذا المشهد الحيّ والمباشر يُقدّمه نصر الله ويتفنّن فيه ؛ لأنّه مشهد الختام وثيمة العمل ، وهو استمرار المواطن العربي بالخنوع والذلّ وسيره نحوه دون تفكير ، المواطن العربي يرفض أي شكل من أشكال الحياة الكريمة ، فهو يقف في الطابور حريصاً على تلقّي الصفعة إثر الصفعة دون كلل أو ملل ؛ لذا نراه يوضح أنّ هذه الصفعات ليست النهاية ، وإنّما دورة جديدة لعجلة الذلّ والإهانة ، وهذه الطريقة السينمائيّة تزيد من تفاعلنا مع المشهد وتأثيره علينا وعلى واقعنا .

نستنج ممّا سبق أنّ إبراهيم نصر الله استخدم الفنون السمعيّة والبصريّة في العمليّة الوصفيّة لإضفاء الحياة والواقعيّة والوصول إلى الصورة بعمقها ؛ ممّا يضفي على العمل خصوصيّة وفنّيّة عاليتين تجعلان الشكل والمضمون يسيران بخطّ متوازٍ .

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص٢٩٩ ، ٣٠٢ .

الفصل الثالث

وظائف الوصف

وظائف الوصف

ينهض الوصف في الرواية بوظائف متعدّدة ، وإن اختلفت طبيعتها بسبب التطوّر الذي رافق فن الرواية ، والدور المنوط به في كلّ مرحلة من المراحل والأطوار التي مرّ بها .

فهو لون من ألوان التصوير بالكلمات يخاطب العين ، ويقدّم فيه عناصر العالم الخارجي من أشكال وألوان وظلال ، والعناصر غير المرئيّة من أصوات وروائح ، معنى ذلك أنّه لوحة أو صورة ناطقة معبّرة ، وقد اختلفت الرؤية للوصف بسبب نظرتين متعاكستين : النظرة الأولى ، أفرغته من المعنى وعدّته حملاً زائداً عن العمل ، فهو لم يكن أكثر من وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيّات في الرواية التقليديّة فالإنسان «يميل حسب سنّة ما تزال غامضة إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كلّ ما يخصّ به حاجاته»[1] حسب تعبير بلزاك ، والنظرة الثانية أعطت للوصف القدرة على تشكيل المعنى وبناء العمل فقد «احتفلت الرواية الواقعيّة احتفالاً كبيراً بالوصف الذي أعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي وكان يعمل في الغالب على كشف العوالم السيكولوجية للشخصيّات ، فيصل أحياناً إلى مستوى ينحو معه نحو التحليل النفسي»[2] .

هذه القدرة التي أعطيت للوصف جعلت مجموعة من الأسئلة تثار حوله ، وتلخّص إجاباتها الدور الذي يقوم الوصف به مثل «ألا غناء للوصف عن

---

(١) بوتور ، ميشيل : بحوث في الرواية الجديدة ، ص٥٥ .

(٢) محفوظ ، عبد اللطيف : وظيفة الوصف في الرواية ، ص١٢ .

المعنى؟ وهل من اللازم أن ينحدر الوصف عن معنى مسبق؟»[1] ، «هل يتشكّل المعنى الوصفي في ضوء علاقة الوصف بذاته أم علاقته بمرجع خارجي؟»[2] . . .

وبناء على إجابات مثل هذه الأسئلة وجدنا المنظّرين يقدّمون وظائف مختلفة للوصف ، فها هو فيليب هامون يقسّم وظائف الوصف إلى خمس ، هي[3] :

١. الوظيفة الفاصلة:

وهي الوظيفة القائمة في جميع المحكيّات ، إذ يقوم الوصف بالفصل بين السرد والوصف ، ما دام السرد يبدأ حين يتوقّف الوصف ، وقد يكون قد فات هامون أنّ مثل هذا الفصل يمكن تحديده في الرواية التقليديّة ، أمّا الحديثة ، فيصعب ذلك .

٢. الوظيفة التزيينيّة:

وهذه الوظيفة تنظر إلى الوصف على أنّه زينة أو حلية في النّصّ متّبعين المبدأ القائل «كونوا سريعين عجلين في سردكم ، وكونوا أسخياء مسرفين في وصفكم»[4] ، ومثل هذا الوصف التزييني لو كان هو الهدف الوحيد للوصف لأخلّ بقيمة العمل .

---

(١) نعيم ، عطيّة : وظيفة الوصف في العمل الروائي ، إبداع ، ع ١٢ ، ديسمبر ، ١٩٩٢ ، ص١٧ ، ١٨ .

(٢) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ٣٥٦ .

(٣) حليفي ، شعيب (١٩٩٧) : شعرية الرواية الفانتستيكيّة ، ط١ ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص١٥٣ ، ١٥٦ .

(٤) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص٨١ .

٣. الوظيفة التأجيليّة:

وفيها يظهر الوصف ليوقف كلّ حركة سرديّة ، مما يؤدّي إلى تأجيل استمرارية الحدث ، وفي الغالب ارتبط بالروايات التقليديّة ، لأنّ الروايات الحديثة يمتزج غالباً فيها الوصف مع السرد ليكوّنا معاً بنية النصّ .

٤. الوظيفة التنظيميّة:

الوصف في النّص يسير وفق منطقه الخاصّ متعلّق ببداية وعرض ونهاية ، مما يجعل التنظيم ضرورياً لغايتين : الأولى توصل المعنى ، والثانية ، تواصليّة يُشرك القارئ في وضع تصوّراته الخاصّة بناء على وعيه بما قرأ .

٥. الوظيفة التبئيريّة:

وهذه الوظيفة مرتبطة بالكاتب ، ووجهة النظر التي يريد إيصالها للمتلقي .

أمّا جيرار جينيت فقد أفرد وظيفتين حكائيتين للوصف : الوظيفة الزخرفيّة ، والوظيفة التفسيرية الرمزية .

وقد اعتمد بعض النقّاد العرب على هذه الوظائف ، ووضعوها في فئتين : الوظائف المتعلّقة بالحكاية ، والوظائف المتعلّقة بالخطاب[(١)] .

ومهما كانت التسميات التي تطلق على وظائف الوصف أو التقسيمات المتّبعة ، فإنّ الوصف يشكّل جزءاً من تماسك النّص وترابطه ، كما أنّه يقوم بدور بنائي يساعد على فهم النّصّ وإدراكه . ولمعرفة هذه الوظائف عند نصر الله سننطلق من رؤية نجوى الرياحي لتوظيف الوصف في الرواية ، إذ قامت بدراسته تبعاً لموقعه في الرواية ، ابتداءً من الاستهلال مروراً بعناصر الرواية المختلفة ،

---

(١) انظر : الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصّة ، ص٢٠٥ . وقسّمها إلى : وظائف متعلقة بالمغامرة ، ووظائف متعلقة بالخطاب ، ومحمد العمامي في الوصف بين النظرية والنصّ السردي ، ص١٨٥ ، ٢١٣ وقسّمها إلى وظائف : حكائية وأخرى دلالية .

وذلك للشعور بأنّ هذه الطريقة في التقسيم تمكّننا من فهم الوصف ووظائفه عند نصر الله ، وبناءً على ذلك ، تكون أهمّ الوظائف هي كالتالي :

الوصف في الاستهلال : وندرس من خلاله الوظائف التالية :

- الوظيفة الاستشرافيّة .
- الوظيفة الإيهاميّة الإشاريّة
- الوظيفة التفسيرية التصويريّة
- الوظيفة الإخباريّة .

وتكمن أهمّية مثل هذه الوظائف في أنّ الكاتب يستخدم استراتيجيات معيّنة كتابية تعطي النّص ترابطاً وتماسكاً ، وهي ما يمكن تسميته قوى دافعة أو عناصر تشويق تضمن استمرار القارئ في متابعة العمل منها : الاستشراف والتكرار والاسترجاع . . . ممّا يجعل القارئ متحمّساً للقراءة .

الوصف في ثنايا العمل ، وندرس فيه :

- الوظيفة السردية .
- الوظيفة التزيينيّة .
- الوظيفة النفسيّة .
- الوظيفة الأيديولوجيّة .

إضافة إلى وظائف أخرى نجدها عند نصر الله ونستطيع معرفتها عن طريق الوصف منها :

- الوظيفة المعرفيّة الاجتماعيّة

أولاً : الوصف في الاستهلال

للاستهلال الروائي دور مهمّ وأساسي في بناء العالم الروائي . إذ يزرع فيه الكاتب بذور العمل لتنمو من خلال تطوّر الأحداث ، وتجتمع فيه عناصر مختلفة طبيعة وثقافية ، مادية واجتماعية وإنسانية ، زمانية ومكانية . . . لتكوّن مشهداً متكاملاً ، بحيث تكون خلفيات المشهد وبعض أبعاده التي لا تتكون

دون الوصف ، فيصبح حينها «مكوّنًا بنيويًا أساسيًا ، ومكوّنًا دلاليًا رئيسيًا في فاتحة الرواية»[1] ، بحيث يسهم هذا الوصف في أمرين أساسيين :

الأول : الاتساق البنيوي والاكتمال الدلالي . والثاني : الإسهام في هيكلة الرواية كلها بنيويًا ودلاليًا ، مما يكسب الوصف وظائف متعددة ودلالية ، وبالرغم من النظرة السلبية أحيانًا للوصف في الاستهلال إذ «وُسم في استهلالات روائية كثيرة بالاعتباطية والهامشية واللامنطقية ، والتعسّف والإسقاط ، وبأنه يخط الفاتحة ، ويقطع أواصرها بباقي الرواية ويسيء في بنائها ويفسده»[2] ، إلا أن هذا الأمر لا نجده عند روائيين كثر ، ومنهم إبراهيم نصر الله الذي يولي بناء الرواية اهتمامًا خاصًا ، ومنه الاستهلال الذي يقوم بوظائف مختلفة ، تندرج في مستويات أساسية :

أ. الوظيفة الاستشرافية: foreshadowing

وهي ما أطلقت عليها نجوى الرياحي اسم «التشويق بإرجاء الكشف»[3] وهذه الوظيفة واحدة من الوظائف التي ترتبط بالسرد ، أي تشكّل جزءاً من الوظائف السردية ، فالوصف -أحيانًا- يلعب دورًا أساسيًا في حبكة العمل الروائي وبنائه ، وقد يعمل الكاتب على اللعب على أوتار الزمن مع المتلقي ، فيقوم بلعبة التقديم والتأخير ، الاستشراف والاسترجاع ، ، كما تقتضي الضرورة البنائية للعمل .

وبناء على هذا تتغيّر مواضع الوصف في الخط الدرامي للعمل ، إذ إنّ هذه الوظيفة لها علاقة بموقع الوصف ، خاصة فيما «لا يُذكر كاملاً أو صراحة في الخطاب الروائي ، ويذكر بدله ما يدلّ عليه ، وينبّه القارئ إلى إمكانية عودة

---

(١) الخرينج ، هيفاء ، (٢٠٠٩) : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٢١٤ .

(٢) القسنطيني ، نجوى الرياحي ، الوصف في الرواية العربية ، ص٣٧٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٣٨٨ .

الروائي إليه مجدّدًا»،[1] مما يعني أن الوصف يشارك بدور أو بآخر في بناء العمل، ووضع أسسه، إذ يقدّم الروائي وصفًا مقتضبًا في البداية أو في موضع سابق من المواضع ثم يقوم بتفصيله وتوضيحه فيما بعد، وبناء على هذا لا يكتسب الوصف الذي تمّ ذكره سابقاً -أي الاستشراف- قيمته، ولا يُعرف دوره الحقيقي إلا بانتهاء العمل وارتباطه بما جاء بعده، وبهذا يقوم الوصف بوظيفة مزدوجة يمكننا تسميتها: استشرافية بنائية.

أما صورة هذه الوظيفة عند إبراهيم نصر الله فنجدها من خلال بعض الإشارات أو المشاهد أو الأحداث السردية في جزء من الرواية، ثم يُعلن بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أن تفصيل هذه الأحداث سيرد لاحقًا في النص، وهو يستخدمها كثيرًا وهي كذلك تقنية سينمائية إضافة إلى كونها وظيفة وصفية، ففي (زمن الخيول البيضاء) نجد مثل هذه الإشارات في مواضع تعدّ مفصلية ومهمّة في البناء اللاحق للعمل[2]. فحين خسر خالد الحمامة، تلك الفرس التي عوضته جزءاً من فقدان زوجته، وخلقت معه تلك الحالة من التماهي، كانت مشاعر اليأس والحزن تختلط في نفسه «لو كان باستطاعة خالد أن يركض خلفهم لفعل، ولكن ساقيه لم تكونا له ذلك الفجر، كانتا للغياب الذي هبّ واختطف جسده كله، وتركته خيالاً لا غير، ريشة تعبث بها الريح، أو قشّة يلهو بها السّيل»[3]، ثمّ تأتي الإشارة الاستشرافية لتعلن أن وضع خالد سيتغيّر، وهذا ما سنكتشفه لاحقًا «أما الشيء الذي لم يكن يعرفه، فهو أنّ الحمامة التي لم تمنحه ولو نظرة واحدة قبل أن تمضي معهم للبعيد، كانت تشرع لأيامه القادمة كلّ الأبواب»[4]، خالد والحمامة بطلا القصّة برمزيتهما:

---

(١) الرياحي، نجوى، الوصف في الرواية العربية، ص٣٨٩.

(٢) انظر على سبيل المثال زمن الخيول البيضاء، ص٤٧، ٧٤، ٩٧.

(٣) زمن الخيول البيضاء، ص٣١.

(٤) المرجع السابق، ص٣١.

الإنسان الفلسطيني المتجذّر في أرضه ، والخيل رمز فلسطين بأصالتها وشموخها ، وطريق تحريرها ، لا يمكن فصلهما بسهولة ، وهذا ما كان .

وفي موضع آخر يستشرف نهاية الهبّاب ، ذلك العميل الذي باع أرضه وضميره وشرفه ، وقبِل أن يكون أداة الأتراك لقتل أبناء بلده ونهبهم وقمعهم «سرّان دفينان سيمضيان بالهبّاب إلى نهاية غير متوقعة ، الأوّل يسكن بيته ، والثاني ينتظره في السوق»[1] ، والأحداث اللاحقة تنبئ بما سيحصل له إذ «ثمّة شيء ظلّ غريبًا فيه ، وسيعيشه حتى ذلك اليوم الذي سيشهد نهايته المشهورة التي سيبتكر خاتمتها بنفسه»[2] ، لقد أوضح نصر الله الاستشراف باستشراف جديد ففي الأوّل تحدّث عن النهاية غير المتوقّعة ، وفي الثاني لمّح إلى أنه سيشارك في وضعها بنفسه ، نهايته التي كانت غريبة ، والتي تأتي بعد ست عشرة صفحة لتؤكّد ما قيل قبلاً ، فهو يطلب ممن يحيطون به أمرًا ما ليقوموا به بعد موته «أريد منكم ، بعد أن أموت ، أن تأتوا إلى هنا ، وأن تربطوا قدمي بحبل ، وتجرّوني حول البلد ثلاث مرات ، وإن شئتم أكثر ، فعسى أن يغفر الله لي ذنوبي»[3] .

وتكمن أهمية مثل هذه الإشارات الوصفية في أنها قامت بإيهام المتلقي بواقعية الأحداث التي حصلت والتي سوف تحصل . لكن الأهم أنها تؤدّي مهام أخرى لكلّ من القارئ والكاتب - كالتنبيه ، والتمهيد ، وتكوين العقدة ، ونفصّلها فيما يلي :

١- تنبيه القارئ وتشويقه لمجموعة الأحداث التي يقصد الروائي إخفاءها في الوقت الحاضر ، مكتفيًا بالتلميح لها ، وهذا الأمر يستلزم من القارئ متابعة العمل وقراءته للوصول إلى الحدث المرجأ كشفه .

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٩٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٦٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٧٨ .

٢- الأمر الثاني ، يخصّ الكاتب ، وهو التمهيد لما يلحق والتخطيط له ، وأغلب الظنّ أن هذا الأمر هو ما يسعى إليه إبراهيم نصر الله في مثل هذه الاستشرافات ، وذلك أن العمل الأدبي هو لعبة كتابية ، يعمل الكاتب على فكّ رموزها بينه وبين نفسه ، قبل أن يلقيها في جعبة المتلقي ، فيعمد في هذه اللعبة إلى تقديم أو إرجاء المعلومات وذلك أنّ «ما تتعمده السوابق المستشرفة للاحق الأخبار والأحداث والصفات من تأجيل الكشف وكتمان ، ينبّه في الواقع القارئ إلى أهمية تلك المؤجّلات المرجآت ، ويعمل في الآن نفسه بإمكان ورودها ثانية بأكثر من تفصيل ووضوح»[١] ، من الكلام السابق نجد أن مثل هذه الاستشرافات الوصفية تلعب دورًا بنائيًا في العمل ، أحيانًا ، ورمزيًا كذلك ، ولعلّ المقطع الآتي من افتتاحية رواية (شرفة رجل الثلج) يمكن أن يوضّح هذا الأمر ، فمجمل الرواية مبني على ما جاء فيه ،

لم يعرف بهجت أن الأمنيات يمكن أن تتحوّل إلى لعنات ، بهذه السرعة ، حاول استعادة ما مرّ به ليلة أمس ، فأحسّ بأن مرضه كان نعمة لم يكن عليه أن يفرّط بها بسهولة ، كان عليه أن يتمسّك بالفراش ، وألا يغادره قبل ثلاثة أيام على الأقل ، أحسّ بأن الحياة أعطته من الإشارات ما يكفي لكي يفهم ولو واحدة منها ، ولكنه كان وكما وصفه ذات يوم ذلك المحرّر الذي أصبح رئيسًا للتحرير ، مجرّد حمار[٢] .

هذا المشهد يعطي القارئ فكرة عن واقعية الأحداث ، والتمهيد لها من ناحية ، وهو من ناحية أخرى يشير إلى الحدث الأبرز في الرواية ، فحلم بهجت حبيب يكمن في نشر اسمه على مقال في الصفحة الأولى من الجريدة ، وعندما يحصل الأمر يتحول إلى كارثة ، وهذا المقطع الذي ذكرناه

---

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي ، الوصف في الرواية العربية ، ص٣٨٧ .

(٢) شرفة رجل الثلج ، ص٧ .

الآن ، يعود نصر الله لذكره بالتفصيل فيما بعد ، خاصة أنه الحدث الأساسي ، مما يؤكّد «صلة الاستشراف ببنية الرواية الدلالية الهيكلية»[1] ، ووظيفته البنائية ، فهو لم يوضّح حدثًا عاديًا وإنما أمرًا محوريًا أساسيًا ، وهذا يقودنا إلى الأمر الثالث في المهام التي يؤديها الوصف الاستشرافي وهو :

٣- تكوين عقدة المغامرة الروائية ، وخدمة الثيمة الأساسيّة في عمله ؛ وذلك «لاقناع الروائي عن الاسترسال في الوصف ، وتقديم شروح وتفاسير يكفي تقديمها لتوضيح أمور عاجلة أو آجلة»[2] ، بحيث لا تكتمل الأحداث ولا يتمكن القارئ من عيش أجواء المغامرة الروائية إلا بانتهائها مما يقوّي حبكة الرواية ويزيد متانتها .

فإذا انتقلنا إلى رواية (طفل المحاة) ، فسنجدها تؤدي المهام الثلاثة معًا ، فقد كانت الأكثر اهتمامًا بالوظيفة الاستشرافية ، فبناؤها السردي في جزء كبير منه قائم على هذه الطريقة ، بحيث يذكر مثل هذه الاستشرافات ليستخدمها كطريقة لبناء نصه الروائي إذ يذكر الأحداث (المقدّمات) ثم يذكر الحدث المفصّل ، وهذا الأمر تكرّر في مواضع مختلفة[*] .

ففي معرض التمهيد لقصّة العريف فؤاد منذ الطفولة ، وحتى دخوله الحرب في فلسطين بصفته فردًا من أفراد جيش الإنقاذ ، نجد الاستشرافات تتوالى :

> «ولم يكن صباح جاف كهذا يحتمل ما هو أكثر من جفافه ، من هنا بدأ عذابك الذي سيطول ، قبل أن تلقي (سَعْدَة) بعد سنوات طويلة قاسية بسحرها كي تمحو آثار ذلك الفجر الدامي الذي امتدّ حتى خيّل للبشر أنهم سيموتون قبل انقشاعه»[3] .

---

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي ، الوصف في الرواية العربية ، ص٣٨٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٨٦ .

(*) انظر على سبيل المثال رواية طفل المحاة ، ص٦ ، ١١ ، ١٤ ، ١٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٣٧ .

«ذلك الفزع الذي سيدبّ في أوصال دجاجاتكم وأغنامكم في الليلة العاصفة تلك، ألم تكن حبل نجاتك حين لم يتمكّن أولئك الذين تسللوا لاختطاف عينيك، بل وربّما حياتك من الوصول إليك، لا تستطيع أن تنكر ذلك!!

لكن دعنا الآن من المستقبل، ولا تجعلني أستحثّ خطاه، فكل شيء تستطيع استعجاله سواه»(١).

فهو يذكر هذه المقاطع، ثم بعد ذلك تقع المشكلة، ذلك الخلاف بين والد العريف فؤاد وأحد رجال قرية أخرى حين ذهب للرعي في مراعيهم، وانتهى الأمر بعراك دام إذ تصاب عين الرجل، فيقرّر الانتقام، ويهدّد باقتلاع عين الابن فؤاد، ولا تنتهيً المشكلة إلا بعد عشر سنوات، أصبح فيها الفتى أسير المنزل ورعاية خاله، إلى أن ذهب إلى العسكرية، ثم انتهى الصراع بزواج سعدة من ابن ذلك الرجل بعد وفاته.

لاحظنا كيف مهّد نصر الله للحدث أكثر من مرة، وأثار فضول المتلقي ليعرف كيف حلّت عيون سَعْدَة المشكلة، وما هي طبيعتها؟ وما دور الفتى فيها؟، لكن حتّى هذا الأمر وضعه في سياق يخدم فكرة أخرى وهي إظهار المضمون الأساسي للرواية أي الحديث عن حرب فلسطين، فنصر الله يقدّم نصاً ساخرًا يتناول فترة النكبة، والإرهاصات حولها، وكذبة ما يسمّى جيش الإنقاذ، هذه الأكذوبة الكبيرة من وجهة نظره، فأقام الرواية حول العريف فؤاد أحد المشاركين، وإذا كان الاستشراف ينطلق من «رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل، رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة . . . فالاستشراف قفزة فوق المسلّمات السائدة، قفزة تكشفها رؤيا الأديب، الفنان وترصدها قبل وقوعها لتسكب ضوءاً فوق جسد الأحداث والتحوّلات»(٢)، فإنّنا

(١) طفل الممحاة، ص١٣.

(٢) العكيمي، عبدالرحمن (٢٠١٠): الاستشراف في النص، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص١٧، ١٨.

قد نفهم قصده من مثل هذه الاستشرافات التي يقوم بها السارد/ الواصف والمتكررة بكثرة في رواية طفل المحاة وهو الوقوف ضدّ الآثار الطامسة للتاريخ الفلسطيني التي يسعى الأعداء إلى طمسها ، فيحاول تأكيدها ، وهذا يدلّ على أهميّة هذه الأحداث .

ب. الوظيفة الإيهامية الإشارية

قوام هذه الوظيفة وأساسها هو أنّ الوصف يوهم القارئ بأنّ العالم الروائي التمثيلي الذي يقرأ عنه هو عالم حقيقي ، فيتوهّم «صدق أحداث القصة وواقعية شخصياتها ، بل الأماكن الواردة فيها»[1] ، وهذه الحيلة تتم بتواطؤ خفيّ بين الروائي والقارئ ، فالروائي يقوم بنشر إشارات واضحة ، والعودة إلى مرجعيات قد تكون واقعية كأسماء شخصيات أو أماكن أو أحداث ، والمتلقي ، يلتقط الطعم إن أحسن الروائي رميه ، كونه يدخل العالم الروائي بذهن صافٍ وبدون خلفية معرفية منه ، وكل ما يكتسبه من معلومات هو من الرواية ، فإن شعر بأن الأشخاص والأماكن تشبه ما يعرفه في الواقع اقتنع بمصداقيتها وتوهّم صحّتها .

وهذه الوظيفة من وجهة نظر فيليب هامون مهمّة جدًا إذ «لا يمكن أن تستغني القصة عن الوصف ، لأنها تستمد منه قدرتها على التخييل لدرجة الهوس والهذيان أحيانًا ، وكذلك قدرتها على الإيهام بالواقعية»[2] ، لذلك يقدّم الروائي «جملة من الوحدات الوصفية الخاضعة في الفاتحة لضوابط دلالية وفنية هي الضوابط الميسّرة على القارئ فهم النص الروائي وتأويله وتصنيفه»[3] .

ولعلّ من أهم صور هذه الوظيفة الإيهامية : الوقوف على التفاصيل الدقيقة

---

(١) العكيمي ، الاستشراف في النص ، ص٣٨٣ .

(٢) هامون ، في الوصفي ، ص٣٥ .

(٣) القسنطيني ، نجوى ، الوصف في الرواية العربية العربية ، ص٣٩٥ .

في الوصف ، وإذا قلنا التفاصيل ، فمعنى ذلك أنّ الواصف يتبع الأسلوب الاستقصائي الذي يهتم بوصف أكبر عدد من التفاصيل

كانت جوازات سفرهم في أيديهم مغبرّة من دروب الصحراء ، ومسودّة من سحب النفط المشتعلة ، وكانوا يتلفتون خلفهم برعب الأطفال بعيونهم الواسعة ، بعيونهم التي اتّسعت انشغلوا بالحقائب التي تدور على حزام النقل في المطار ، وفرحوا ، لم أصدّق أننا نستطيع النسيان إلى هذا الحدّ ، قلت : معجزة ، ولم تصل البراءة بأحدهم أن يصرخ : أريد أبي . غبار رملي مطفأ يتزاحم في مساحاتهم ، وآثار مبيت في صحراء تقصف ملامحهم ، وتبدّد أعمارهم الحقيقية . ولكنهم انشغلوا يشدّون الحقائب من آذانها(١) .

في هذا المقطع من رواية (مجرد ٢ فقط) ، يُسهب نصر الله في وصف التفاصيل المتوالية في الرحلة التي يقوم بها السارد والآخر ، فنجد أنّ وصفه للعناصر المختلفة : العيون والجوازات في هذا الوقت من السفر في المطار وهم يأخذون جوازات سفرهم وحقائبهم ، وهم في حالة التعب والإرهاق بعد رحلة شاقّة ، يذكّرنا برحلة الفلسطيني في شتاته ممّا يجعل المطار يلعب دوراً أساسياً في حياته ، فالعمل هنا رمزي ، يرمز إلى حياة الفلسطيني التي باتت معلّقة في المطارات فيما يسمّى (الترانزيت) ، الذي يمثّل الحالة الفلسطينية الدائمة كون الفلسطيني في الواقع يعيش في هذا الترانزيت ، وذكر هذه التفاصيل الدقيقة والصغيرة أثناء الوصف تشعر المتلقي بحقيقته وتوهمه بأنّ هذا العالم الذي ذكره ، هؤلاء الأطفال ، وجوازات سفرهم المغبرّة . . . تعيش في عالمه وليس في أي كيان آخر ، وأظنّ أنّ مثل هذا الوصف يعطي وظيفة أخرى تصويريّة رمزيّة ، فهو يصف حال الفلسطينيين الذين يحملون جوازات سفرهم ، ويطردون من كثير من الأماكن التي يعيشون فيها ، وبعضهم يعيش في المطارات ، فنصر الله يُظهر

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٧ .

حالة الإعياء والتعب التي يعانون منها ، ولا أدري إن كان تأثّر بقصيدة محمود درويش (جواز السفر)[1] .

لم يعرفوني في الظلال التي
تمتصّ لوني في جواز السفر . . . . .
كلّ العيون
كانت معي ، لكّنهم
قد أسقطوها من جواز السفر

إذ يبدو أنّ غالبية الأدباء الفلسطينيين يهتمون بوصف عملية السفر للفلسطيني لأنّها ملتصقة بهم ، وبشتاتهم وتشرّدهم عن وطنهم .

كما يظهر إضافة للإيهام بالواقع ما يمكن تسميته بشعرية التفاصيل ، بحيث لا يغفل الأمور البسيطة مهما كانت ، وهذا ما نجده كذلك في محاولات بطل رواية (حارس المدينة الضائعة) إقناع والدته لبيع ذهبها وشراء سيارة له بالمقابل ، تظهر شعرية التفاصيل التي توهم بالواقعية ،

لكن محاولاته الدؤوبة للتقرب منها ، والتي رافقتها عدّة إغراءات ، من بينها شراء نصف أوقية بزر بطيخ محمّص لها كل يومين ، وأحيانًا قضامة طرية ، والجلوس قريبًا منها لمتابعة (مقالب غوار) ، ثم فَتْح الباب لها واسعًا لتذوّق الشيبس الفاخر ، بالرغم من الهيام المشوب بالحذر الذي كانت تبديه تجاهه في كل مرة تتذوّقه فيها .
خوفي ليكون ها اللي بوكله بطاطا . . . .
كلّ ذلك ليّن قلبها ، خاصّة أنه وحيدها ، بعد وفاة زوجها ، وزواج ابنتها ، وسفرها الفوري مع شريك حياتها إلى السعودية[2] .

ونستطيع من خلال هذه التفاصيل التي ذكرها جميعها أن نبني مشهدًا

(١) درويش ، محمود : ديوان حبيبتي تنهض من نومها ، ط٢ ، بيروت ، دار العودة ، ص٣٥ .

(٢) حارس المدينة الضائعة ، ص٦٠ .

سينمائيًا تجتمع فيها كل العناصر المطلوبة لاكتماله .

وبالرغم من أن الناقدين محمد العمامي ، ونجوى الرياحي ، قد تحدّثا عن الوظيفة الإيهامية وخصّاها بالاستهلال ، إلا أن هذا الأمر ، ليس ضروريًا ، عند إبراهيم نصر الله ، صحيح أن الأهمية تكمن في الاستهلال ، كونه العتبة الأولى بعد العنوان التي تقحم القارئ في عالم النصّ ، وهو المفتاح الذي يقرّر بعدها إن كان سيكمل الرواية أم لا ، لكن هذا لا يمنع أن الإيهام بالواقعية موجود في مقاطع مختلفة من الرواية ، ونصر الله روائيٌ مهتمّ بالتفاصيل إلى حدٍّ كبير .

ها أنت تدور حول البيت ، تحاول تسلّق أغصان الشجر الجافة ، تغرس أظافرك الطرية في الجدار الطيني للبيت ، تحاول الصعود ، تنزلق وحين تهمّ ثانية لا تستطيع . . . ها أنت تبعد الغصن بعصبيّة طفل لا يستطيع بعد ، أن يملك موقفًا حادًا حتى ، من غصن جاف وتصعد . . . كان يمكن أن تمسح مخاطك ولو بطرف كمّك ، قبل أن تحاول مرة أخرى ، لأن مخاطك سيضايقك بعد قليل ، ويلسعك كنحلة ، في وقت ليس من السهل عليك فيه أن تحكّ أنفًا دائم الجريان كأنفك .

الشمس أكثر حرارة . . . يمكن أن أستنتج هذا من الضيق البادي على ملامح السيدة الوالدة ، الضيق الذي يطيّر نصف فرحتها برغوة الصابون ، رغوة الصابون التي تختفي فيها أصابعها ، وتظهر كما لو أن في الأمر سحرًا سمعت عنه طويلاً وللمرة الأولى تراه :

تنزلق أصابعها ، تتخلل بعضها بعضًا ، ككائنات غريبة عليها تمامًا ، كائنات طريفة مهرجة ، تتشيطن ، تخفي رؤوسها وتظهرها غير عابئة بشيء[1] .

---

(١) طفل المحاة ، ص٧٦ .

في الوصف السابق لا يقوم الوصف بوظيفة الإيهام بالواقع فقط ، وإنّما يقوم كذلك بما يسمّى الوظيفة التمثيليّة تلك التي «تسعى إلى أن ترينا العالم كما هو ويتجسّم بهيمنة الخبرات والاعتناء برسم الأشكال والألوان والأحجام والأبعاد والروائح والعناصر وغيرها رسماً ينزع إلى الدّقة والموضوعيّة»[1] .

ومن صور الإيهام بالواقعية ذكر أماكن لها مرجعيات حقيقية في العالم الخارجي ، وهذا يحصل عندما يذكر أسماء مناطق أو شوارع موجودة خارج العالم الروائي ، يستطيع المتلقي أن يراها ويعرفها ، وحينها يتوهّم مصداقية الأحداث ، فرواية (حارس المدينة الضائعة) التي تلقي الضوء بأسلوب ساخر على الأوضاع العامة في البلاد سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا ، تتخد من مدينة عمان فضاءً لها ، ويبدأ البطل في التجوّل في أماكنها واحدًا تلو الآخر ذاكرًا اسمه وأشياء عنه ، بحيث يستطيع القارئ في النهاية أن يرسم خريطة تفصيلية لمدينة عمان وضواحيها .

تدريجيًا تصاعدت مخاوفه ، ما إن وصل تقاطع (النّشا) حيث الإشارات الضوئية هناك تقوم بما تقوم به شقيقاتها خلفه . . . ألقى نظرة متأنية على نهاية شارع الاستقلال . . . ولا أذناه اللتان تحوّلتا طائرتين في الفضاء الممتدّ من سفوح (ماركا) إلى وادي (المحطّة) إلى قمتي العاليين : (الهاشمي الشمالي) و(الهاشمي الجنوبي) ، وسفوحهما المتآكلة كأسنان المرحومة أمّه في عامها المرّ الأخير»[2] .

فذكره لمثل هذه الأماكن ذات المرجعية الواقعية لا بدّ أن يوحي للقارئ بطريقة ما بأنه يتحدّث عن قصّة أماكن موجودة وحقيقية ، فمن الممكن أن تكون الأحداث قد حصلت بالفعل ، حيث «يشعر القارئ أنه يعيش في عالم

---

(١) العمامي ، محمد : في الوصف . . . ، ص١٨٨ .

(٢) حارس المدينة الضائعة ، ص٢٠ .

الواقع لا عالم الخيال ، يخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع»[1] ، ونصر الله يوحي بهذه الإمكانية ويوهم القارئ بأحداثها من خلال إسرافه بذكر أسماء الشوارع والضواحي والمحلات والمستشفيات والمساجد في مدينة عمان ، حتى ليشعر القارئ بنوع من الألفة معها ، وبأنه يستطيع تلمّس طريقه في المدينة ويعرف تحركاته فيها حتى لو كان يدخلها للمرة الأولى ، فقد تخيّل أنّ الأزمات المروريّة ستتسبّب في نوع من شلل الحركة في عمان ، إذ إنّ «يومًا سيجيء يكون فيه مضطرًا للحصول على تأشيرة سفر إذا ما أراد التنقّل بين (جبل النزهة) و(جبل الحسين) ، بين (جبل التاج) و(جبل الجوفة) ، بين (مخيم الوحدات) و(الأشرفية) ، بين (العبدلي) و(الشميساني) ، وبين (الشميساني) و(المدينة الرياضية) و(الجبيهة)»[2] .

من المثالين السابقين ، ومن أمثلة مختلفة يمكن استخدامها في روايات : (زمن الخيول البيضاء) ، و(قناديل ملك الجليل) و(شرفة الهاوية) وغيرها نلاحظ أن التحديد المكاني يؤدّي أدواراً مختلفة في النصّ ، لعلّ أهمها : الإيهام بالواقع عندما صوّرها ، والأمر الثاني يعمل على خلق أمكنة متخيّلة تقوم بالدور ذاته ، مما يشكّل تأثيرًا جديدًا على القارئ بالرغم من أنها في الحقيقة ليست واقعية ، وهذا الإيهام بالواقع قد يحدث لبسًا عند المتلقي كما حدث في رواية (براري الحمّى) ، فأحداث الرواية تدور في أماكن موجودة حقيقة في المملكة العربية السعودية ، قبل ثلاثين عامًا أو أكثر ، وصورة المكان التي قدّمها الوصف تظهر واقعًا مغايرًا لما هو الحال عليه الآن ، مما دفع بعضًا من أهالي هذه المناطق بالثورة على إبراهيم نصر الله عبر مواقع التواصل الاجتماعي على الشبكة العالمية للمعلومات ودعوته للعودة مرّة أخرى للمنطقة حتى يحكم عليها علّه يكتب جزءاً ثانيًا من الرواية .

---

(١) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٨ .

(٢) حارس المدينة الضائعة ، ص١٨ .

ومن صور الإيهام بالواقع ذكر أسماء شخصيات ذات مرجعية واقعية ، سياسية وتاريخية وفنية . . . وإذا ما حاولنا استعراض هذا الأمر فسنرى أسماء الفنانين من مطربين وممثلين وحزبيين وأسماء أفلامهم التي كان لها الحصّة الأكبر في أعماله ، ففي رواية (حارس المدينة الضائعة) وحدها وردت أسماء أكثر من ١٠٠ فنان :

«في فيلم (دعاء المظلومين) مثلاً ، كانت مديحة كامل -رحمها الله- أكثر جمالاً بما لا يُقاس إذا ما قورنت ببطلة الفيلم المطلقة (شويكار) ، وفي فيلم (الخيط الرفيع) كانت المسألة أسهل ، لأنني كنت أنظر إلى (فاتن حمامة) باحترام شديد . في حين أن (بوسي) التي أدّت دورًا ثانويًا كانت على درجة عالية من الجمال»[1] .

وفي موضع آخر يتحدّث عن أغنية أردنيّة قديمة ، فقد

أجادت المطربة (سلوى) حين أتحفتنا وظلّلت طفولتنا بأغنيتها الشهيرة (بين الدوالي) حين غنّت أيضًا .

على بير الطي لاقاني ولاقيته على بير الطي
أحسن من الخي وأغلى من عيوني وأحسن من الخيّ

ذهبت الأغنية بعيدًا ، لم يعد يذكرها الآن حتّى أنا ، وإن بقيت في شك فيما إذا كانت (سلوى) تقصد هذه البئر أم بئرًا سواها[2] .

هذه الرواية عبارة عن سرد ساحر كما ذكرنا سابقاً يصف الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتربوية والإنسانية الموجودة في المجتمع ، فهي تنبع من الواقع وتنبض به ، وهنا في المقطع السابق يسخر من تردّي الأوضاع

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص١٣٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص٨٨ .

والأحوال العامة، فحديثه عن بير الطي سبقه كلام عن وادي الرم وكيف تُرمى المخلّفات فيه حتى أصبح مستنقعًا، وهذا الأمر ينطبق على بير الطي، فلم تعد له ملامح المكان الأولى التي كانت حين غنّت له المطربة سلوى على بير الطي.

وهو في سرده الساحر هذا لا يوهم بالواقعية فقط، وإنما يقدّم وظائف أخرى رمزية ودلالية، ويغمز في قناة الحكومة ومن تسلّطها على الشعب وقمعها لهم، فقد تبيّن له

أنّ الناس لا يمكن أن يكونوا قد وصلوا إلى درجة من الإحساس بالأمن والطمأنينة تؤهلهم لترك المدينة مشرعة هكذا، ثم يذهبون للنوم -بالرغم من أن لا شيء متوافر عندنا كالأمن، إلا إذا قررت الحكومة فجأة- وهذا ليس من شيمها، تخصيص يوم وطني للكسل، ثم أين الشرطة... لكنه لم يسأل أين المخابرات، لأنه على درجة عالية من الفطنة تؤهله لأن يعرف أنهم دائمًا موجودون... حتى في حالات نادرة كهذه[1].

ومن المرجعيات السياسية التي ترد في رواياته وأوصافه الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، ففي رواية (طيور الحذر) أراد نصر الله أن يصف حالة اللاوعي التي كان يعاني منها العرب بعد نكبة ٤٨، إذ إنّهم أفاقوا فجأة ليجدوا أنفسهم على أبواب حرب جديدة لم يكونوا قد استعدّوا لها بشكل جيّد، وفي هذا السياق يرد ذكر الرئيس جمال عبدالناصر «عشرون عاماً كاملة.. فجأة تنبّهوا. تصريحات الرئيس عبدالناصر، أجواء الحرب التي بدأت تزحف.. أطارت العصافير من رأس الصغير»[2].

اللافت أن لا شيء تغيّر في وضع العرب بعد عشرين عاماً، ففي حرب الإنقاذ ذهبوا دون أسلحة، أو بأسلحة تالفة، فخسروا، وفي هذه الحرب سمع

---

(١) حارس المدينة الضائعة، ص٥٨.

(٢) طيور الحذر، ص٢٧٧.

الناس من الإذاعات أنّ هناك أسلحة توزّع على الناس حتّى يشاركوا في الحرب إلا أنّهم لم يجدوا شيئاً ، والنتيجة «تساقط البشر على بوابة بيتهم ، بيتهم الصغير ، عشرات من الأقارب تساقطوا كطيور السّمّن ، طيور السّمّن التي تقطع البحر وترتمي منهكة على الشواطئ أو في شباك الصيّادين . . . تكاثرت الخيام حول المخيّم . . في ساحاته . . وأحواش دوره . . في مدارسه»[١] .

ومن الطرق التي يستخدمها الروائي ، وقد توحي بالواقعية ، وتوهم بها ذكر أقوال الصحف والإذاعات ، كون الأخبار التي ترد فيها هي أحداث لها مرجعية -غالبًا- ما يستطيع المتلقي التحقّق منها ، وقد جاء الوصف في استخدام وسائل الإعلام مدروسًا عند نصر الله ، فما اختاره من أنباء مرتبط بقضايا جوهرية ، سياسية وتاريخية واجتماعية وإنسانية ، تجعل الوصف يقوم بغير وظيفة ، ويؤدّي عدّة غايات ، وليست الوظيفة الإيهامية فقط ، فنحن نقرأ في رواية (طيور الحذر) الأخبار الآتية :

تواردت أخبار حرب . . . اشتباك بين طائرات سورية وإسرائيلية ، تهديدات لسوريا ، تحشّدات إسرائيلية على خط الهدنة معها .
مصر تحشد قواتها ، تنذر إسرائيل ، وتطلب من قوات الطوارئ الدولية أن تنسحب من مواقعها .
المملكة ترقب باهتمام شديد ويقظة تامّة تطوّر الأحداث في المنطقة .
يؤكّد رئيس الوزراء الأردني سعد جمعة ويؤكّد صدور أوامر عاجلة بوضع جميع القوّات المسلحة تحت الإنذار تحسّبًا لأي طارئ[٢] .

وفي رواية (طفل الممحاة) تتصدّر الإذاعة الصفحة الإعلامية ببياناتها :
«أغار عدد من الطائرات العربية على طابور مدرّع لقوات الهاجانة

(١) طيور الحذر ، ص٢٩٧ ، ٢٩٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٨٥ .

بقنابل حريق وشديدة الانفجار ، وكانت الإصابات مباشرة ومركّزة وأحدثت انفجارات وحرائق كبيرة ، كما أغارت على قوات العدو على الطريق بجوار مستعمرة (ريشون)»[1] .

الأخبار الصحفيّة السابقة كانت في فترة نكسة ١٩٦٧ ، الأخبار الإذاعية في نكبة ١٩٤٨ ، وهما فترتان مفصليتان في تاريخ العرب والقضية الفلسطينية لا تزال نتائجهما مستمرة حتى الآن وستستمر ما دام الاحتلال الصهيوني قابعًا وجاثمًا على صدور أصحاب الأرض الأصليين ، واللجوء إلى الوثائق التاريخيّة من جرائد ومجلاّت يُضفي تاريخيّة ووثائقيّة للملهاة ، ونوعًا من المصداقيّة التي من خلالها يكسب ثقة قرائه . لكن ما يلفت النظر فيما يرد في وسائل الإعلام هو هذا التضليل الذي تمارسه هذه الوسائل للشعوب . فبينما كانت تعلن أنباء الانتصارات العربية ، كان الناس يسمعون أصداء الهزيمة في إذاعات غربية ،

فقد امتدت يدك للمذياع . . . جاء صوت إذاعة القاهرة واضحًا ، وقد قرّرت من البداية ألا توجّه مفتاح الموجات إلا لإحدى الإذاعتين : إذاعة القاهرة أو إذاعة رام الله ، لأنهما عربيتا الهوى واللسان . في البداية أوشكت أن تقع في أسر إذاعة برلين ، فقد كان مذيعها الشهير يونس بحري يشدّك بقوّة إلى كل ما يقول . . . ولعلّ أحد الأسباب الأساسية لالتجائك إلى محطة عربية وكنت ترى إذاعة القاهرة -المصدر الأهم للأخبار ، أنها لا تحمل غير الأنباء السعيدة ، وبالطبع ، ما الذي يريده جندي في ساحة الحرب غير هذا النوع من الأخبار؟!![2]

لقد مارست هذه الإذاعات تضليلاً للشعوب سرعان ما كشفته الحقائق

---

(١) طفل الممحاة ، ص٢٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٩٤ ، ٢٩٥ .

والنتائج المتحقّقة على أرض الواقع ، ومنها ما هو متعلّق بالجيوش فقد «وصلت طلائع الجيوش إلى العاصمة .

الجيوش المنسحبة ، بعضها صعد بشاحناته العسكرية طلعة سوق الخضار باتجاه المخيم ، انعطف نحو شارع «مأدبا» . . . ووحدها بيانات الإذاعة تخترق الأثير ، تزفّ كل خمس دقائق أنباء إسقاط فريق من الطائرات ، الطائرات العدوّة ، وكل ثلاث دقائق أنباء تدمير رتل من الدبابات ، وعلى بعد ٤سم من إذاعة عمان ، كانت إذاعة (صوت العرب) تعلن موافقة المشير (عبد الحكيم عامر) على سحب الجيش النظامي ودعوة الأهالي للمقاومة الشعبية[١] .

الأمر الثاني الذي كان خير شاهد على كذب هذه الأخبار هو ما يحصل على أرض الواقع ، وتدفّق أعداد النازحين الفلسطينيين إلى الأردن ، ليعيدوا تجربة نكبة ١٩٤٨ وبالوضع المتأزم نفسه ، فقد «تكاثرت الخيام حول المخيم ، في ساحاته ، وأحواش دوره ، في مدارسه»[٢] .

«انتصبتا في الحوش . . . خيمتان داكنتان تميلان إلى خضرة متعبة . .

واحدة بعمود والأخرى بعمودين . . واطئتان ومعتمتان كحجر . .

أحاطتا بخيمة مريم ، خيمة مريم التي لم تعد وحدها ، مريم التي بكت ، كنت أعتقد أن اليوم الذي سأهجر فيه الخيمة ليس ببعيد ، وإذا بالخيمة تنتظر خيمة جديدة»[٣] .

مثل هذا السرد الوصفي ، الوصف المتداخل بالسرد ، قدّم وظيفة جديدة لعلّها أكثر أهمية من الوظيفة الإيهامية ، يمكن أن نطلق عليها التسجيلية

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٥١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٩٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص٣٠٢ .

التوثيقية ، بما أنها تتناول فترات سياسية وتاريخية مفصلية ، وتصف أوضاعًا عاشها الفلسطينيون في الفترات الأولى بعد طردهم من بلادهم والتسجيل يعني تدوين الشيء وتأكيده وتأريخه بما يفيد الرصد والتوثيق ، مع الانتباه إلى أمر مهم جدًا وهو أن التسجيل في المجال الأدبي أبعد ما يكون عن التقاط كل شيء وتدوينه وتسجيله بشكل آلي ، ما دام أنه اختيار وانتقاء وإعادة كتابة ، فالروائي لا يكتب الواقع والأحداث كما هي ، وإنما ينتقي منها ما يخدم عمله الفني التخييلي ، فيقوم بطرح كل ما هو غير مفيد ، أو غير مجدٍ في الكتابة الروائية ، فالكاتب الروائي يتقدّم «داخل الحدود ، ودون حماية جنس محدّد ، فإليه يعود تحديد أرضيته من خلال رسم شكل ، وإرساء اتصال بالقارئ ، فالشكل الروائي يتطوّر يبني وفي الوقت نفسه الذي ينفتح فيه ، وبمعنى ما يتهدّم»(١) .

ونصر الله يسعى لهذه التوثيقية منطلقاً من عقيدة راسخة تقول إنّ على كل فلسطيني أن يكتب قصته ؛ ممّا يجعله ينطلق في روايات الملهاة من نقطة التوثيق هذه ، وكتابة قصّة فلسطين مزاوجًا بين الفن والأحداث ، وساعيًا إلى الشكل الجمالي بقدر سعيه للجانب التوثيقي ، فهو يسعى إلى هذه المصداقية التي يستطيع من خلالها تجاوز التاريخ الرسمي ؛ ليسرد ما لم يسرده هذا التاريخ ، ويُلقي الضوء على العديد من الأمور التي تجعل السرد الفلسطيني سرداً حيّاً ومؤثّراً .

ج. الوظيفة التفسيرية

هي واحدة من الوظيفتين الأساسيتين اللتين تحدّث جيرار جينيت عنهما في حديثه عن وظائف الوصف هي الوظيفة التفسيريّة ، وقد تعدّدت المسميات التي أطلقت عليها ، فبالإضافة للتفسيرية والرمزية ، نجد الشارحة(٢)

---

(١) نقلاً عن الشبكة العالمية للمعلومات http://www.bettna.com/articals/rt/f1.htm

(٢) إيفا نكوس ، خورسيه ماريا ، نظرية اللغة الأدبية ، ص٢٨ .

والتوضيحية[1] و«التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة ، وعنصرًا أساسيًا في العرض ، أي : أن يكون في الوقت نفسه سببًا ونتيجة»[2] .

وفي هذه الوظيفة يقوم الوصف بتفسير وتوضيح وضع أو سلوك أو هيئة ما ، ويساعد في وضع إضاءات مختلفة على جوانب من الشخصيات نفسيًا واجتماعيًا وسلوكيًا ، ويساهم في تقديم تفسير لعديد من المواقف والسلوك[3] ، ومعرفة المستوى الاجتماعي والاقتصادي للشخصية أو تفسير سلوكها وتصرّفاتها وواقعها «عبر إخباره (الواصف) عن الواقع فتسهّل المعلومات والإشارات الوصفية على القارئ التعرّف على الأشياء وفهمها وتصوّرها»[4] .

وهذه الوظيفة للوصف تلعب دورًا واضح المعالم في أعمال إبراهيم نصر الله ، وهي تتكرّر في غالبيّة الروايات ، لا سيّما الملهاة ، فمن خلالها يلقي الضوء على جوانب مختلفة من حياة الفلسطينيين داخل فلسطين وبعد الشتات خارج الوطن ، منها حالة الفقر والعوز التي شكلّت جزءاً من حياتهم ، فجاء الوصف ليساعده في هذا ، ففي رواية (طيور الحذر) ، يُظهر حالة الفقر التي يعاني منها الصغير وعائلته في أكثر من موضع «اندسّ بين إخوته رأسه على المخدّة ، المحشوّة بأكثر الألبسة اهتراءً في الدنيا ، الألبسة التي فاقت خروقها المساحات السليمة فيها ، الألبسة التي تحوّلت إلى ما يشبه الشبكة ، النتوءات الحادّة تزداد ضراوة ، لعلها أزرار نسيت أمّه انتزاعها»[5] .

لا يحتاج القارئ كثيراً من المعرفة ليدرك طبيعة الحياة التي تحياها هذه العائلة والوضع الاقتصادي الذي يعانون منه ، هم وأمثالهم ممن يعيشون حياة

---

(١) لحمداني ، حميد ، بنية النص السردي ، ص٧٩ .

(٢) بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي ، ص١٧٦ .

(٣) العيد يمنى ، تقنيات السرد الروائي ، ص٩٥ .

(٤) القسنطيني ، نجوى الرياحي ، الوصف في الرواية العربية ، ص٣٤٨ .

(٥) طيور الحذر ، ص٢٥٩ .

اللجوء ؛ لذا يتوضّح الأمر أكثر حين يقدّم الوصف تفاصيل حياتهم فـ

أمّه لا تشتري مثل هذه البندورة ، لا تجرؤ على الاقتراب لتسأل عن سعرها ، والباعة خبيرون . . . . يعرف أن أمّه تأتي في نهاية السوق ، حيث لا شيء سوى البقايا ، حيث لا نساء يرينها ويعيّرنها بأنها لا تبتاع سوى الزبالة ، يعرف أنّ أمّه تمسك طرف غطاء رأسها بفمها حتى تستر وجهها إذا ما رأت أحدًا تعرفه فجأة[1] .

ومن الأمور التي تساعد الوصف في القيام بوظيفته ، وصف الملابس ، فهو جزء مهمّ يساعد في قيام الوصف التفسيري بمهمّته ، ونصر الله في أعماله يعطيها دورًا مزدوجًا ، فهي تقوم بوظيفتها التفسيرية مقترنة بوظيفة أخرى غالبًا ، فوصف ملابس لينا في رواية (زيتون الشوارع) فسّر سلوكها النفسي والعقلي وسلوكها الاجتماعي ، فهي فاقدة للعقل .

لم يكن بمقدور أحد التأكّد من عدد القمصان التي ترتديها لينا ، ولا عدد التنانير والفساتين التي تتكوّم فوق جسدها محميّة بذلك الجاكيت الطويل ، ثم البالطو الزيتي الكافي ثقله لكسر العمود الفقري لأي جندي شابّ ، لكن ، بإمكان الكثيرين معرفة عدد الجوارب التي ترتديها على وجه التقريب . . . وباستطاعة المرء ببساطة إحصاء عدد الألوان المتدرّجة صعودًا باتجاه ركبتها ، وطبعًا على نحو مختلف ، فترتيب الألوان في قدمها اليسرى كان دائمًا غير ترتيبها في اليمنى ، كانت نافورة الألوان تتصاعد من جوف بسطار عسكري أسود لا يعرف الإنسان من أين أتاه كل ذلك الطين في أشهر الصيف[2] .

---

(١) طيور الحذر ، ص٢٦٧ ، ٢٦٨ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٣٤ ، ١٣٥ .

وعندما هدأت ، وبدأت تعيش حياة عادية ، بصورة ما ، نتيجة لقصّة حبّها مع خميس ، ولم تعد تركض وراء الصغار الذين يتغامزون عليها ، ويهتفون ، «يا لينا يا مجنونة ، وجْهك زي الليمونة»[1] ، حين بدأت تهدأ ، فسّرت الملابس ذلك التغيّر ، وأظهرته «وأصبح بإمكان لينا أن تخفّف من خزانتها التي تلبسها ، وألا تكون مؤذية»[2] .

صحيح أن الملابس جعلت المتلقي يعرف وضع لينا العقلي ، وإن لم يدرك السبب الذي أدّى إلى جنونها ، لكن لينا وخميس بوصفهما شخصيتين رئيسيتين في العمل ، يفسّر وجودهما نفسه أمرًا في غاية الأهمية ، وهو نكسة ١٩٦٧ ، وآثارها على الأمّة ، فهما أثران من آثار الهزيمة ، إذ إنّ عقل خميس لم يحتملها ، لم يحتمل الوقوع في الهوّة مرّة أخرى ، ففقد عقله ، وبذا نجد وظيفة أخرى هي الرؤية التي ينطلق منها نصر الله في معالجة موضوع النكسة .

وفسّرت ملابس العمّة صالحة وابنتها سالمة ، ووصفها الجسدي طبيعة العمل الذي تقومان به ، وهو البغاء ، فهما بائعتا هوى في بيئة يُفترض أن تكون محافظة ، بيئة لا تقبل إلا أن تكون النساء ملتحفات بالسواد ، فكيف تقبل بوجود مثل هؤلاء النسوة فـ «العمّة صالحة -سبعون عامًا ، وسرير من الخشب ثياب يتراقص فيها أكثر من لون شاب ، وملامح قاسية ، خطوات الزمن واضحة . . . سالمة تدور بينهم بجمالها المركّب ، من سواد البشرة ، وتناسق القسمات ، أنف صغير ، فم صغير ، قامة طويلة ، فستان أصفر ، زنجية نموذجية[3] .

فاختيار نصر الله لأوصاف الشخصيتين وملابسهما وألوانها خاصّة الأصفر

---

(١) زيتون الشوارع ، ص١٤١ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٥١ .

(٣) براري الحمّى ، ص٦٠ ، ٦١

الذي يرمز إلى «الضعة والخداع والغش»[1] ، ليدلّ على حالتي الازدواجية والنفاق اللتين يعيشهما مثل هذا المجتمع ، فهو يدّعي الطهارة بينما هو غارق في الرذيلة ، فيؤدي الوصف هنا أيضًا وظيفة رمزية .

لكن وصف الملابس لا يشكّل وظيفة تفسيرية فقط عند إبراهيم نصر الله ، فهو يضيف لها معنى وجوديّاً عميقاً ، وذلك حين يقوم هذا الوصف على ثنائية ضدية أنا والآخر ، أو الفلسطيني صاحب الأرض والإسرائيلي المغتصب وذلك في (الأمواج البريّة) ، فمن خلال وصفه لثوب أم محمد نثرًا وشعرًا ، في مقابل وصف ملابس الجنود الكاكية الملطّخة بالدماء ، يفسّر القضية ويختصرها

«امرأة في الستين . . . جميلة . . . يانعة . . . بثوب مطرّز مشرع لاستقبال وطن كامل . . .

انظري هنا . . . كنت أخيطه وأرى أن كلْ غرزة فيه خطوة سأخطوها على أرض «العباسية» ، وأحيانًا كنت أشعر أنني أضع غرزة مقابل كل ذكرى عشتها»[2] .

ويصفها شعرًا

كانت تزهو بالثوب
امرأة في الستين . .
يا امرأة
هذا الثوب لنا
فانتفضت مثل حمام الثوب
قبل تفجّر عين النهر
وقبل تكوّن أول غيم
خاطت أمي الثوب

(١) حمدان ، نذير ، الضوء واللون في القرآن الكريم ، ص٤٧ .

(٢) الأمواج البريّة ، ص٢٢ .

هذا الثوب لنا من قبل هبوب الريح
وبعد هبوب الدبّابات
يا جندي
هذا ثوب فلسطين
وثوبك هذا الدم الناشف في الكاكي[1] .

فهو من خلال وصف ثوب المرأة يؤكّد على فلسطينية فلسطين ، وأنهم أصحاب الأرض ، أما أولئك فهم دخلاء لا مكان لهم ، وهم يحاولون طمس هذا الدليل المتوارث على أحقيّة الفلسطينيين في وطنهم حين يقومون بمحاولة التخلّص منه إمّا بالقتل أو التمزيق ، فـ «الفتاة تهتزّ ، ترى الحرير الأحمر للثوب فوق القماش الأسود الحالك بركة دم . . الثوب يتمزّق وعيناها مسمّرتان على جثّة طفل»[2] ، وحين يقوم الجندي بتمزيق الثوب يشعر أنه يطمس الوجود الفلسطيني ، والهويّة الفلسطينية ، ويقتل الجمال «الصبية منذ سنتين ، لم أكن أدرك هذا الجمال . . . إلى أن رأيت الجندي الإسرائيلي ، يمزّق ثوبًا كانت أمّي قد أرسلته لخالتي في عمان .

كان الجندي يمزّقه بحجة البحث عن رسائل سرية . . ولحظتها أحسست أنني أشهد مذبحة بكاملها . . مذبحة . . مذبحة»[3] .

وفسّرت ملابس أحمد الصافي الحالة النفسية التي كان يعاني منها بعد أن سقط في فخ الجنرال ، وباع الضمير والمبدأ ، فقد أخذ يبحث عن ملابس نظيفة «ارتدى ملابسه النظيفة . . بحث عن كيس من النايلون . . زجّ فيه الملابس الملوّثة . . زجّها كما لو أنه يخفي ملابس مرعبة غارقة في دم أسود . . . سرّه أن

(١) الأمواج البريّة ، ص٢٣ .
(٢) المرجع السابق ، ص٧ .
(٣) المرجع السابق ، ص٧ .

البقع اختفت خلف القميص ذي الكمين الطويلين والبنطال»[١] ، وفي هذا إشارة إلى أنّ المظهر الخارجي مهما كان لامعاً وبرّاقاً فإنّه لا يستطيع إخفاء ما في الروح من عفونة ، وسوء .

وقد يفسّر الوصف أوضاعًا سياسية صعبة يحياها أهل فلسطين كما في وصف تعامل الفتى نعمان مع الاحتلال وطريقة حمايته لنفسه من القصف الإسرائيلي العشوائي والقنص من مسافات بعيدة متّخذاً الملابس أيضًا سلاحًا ، إذ «كان مقتنعًا دائمًا أنّه إذا ما ارتدى أكبر عدد من الجرازي ، فإن الرصاص لن يستطيع اختراقها ، تعامل مع الملابس كما لو أنها سترة واقية ، وكان يقول لي دائمًا (لو أبوي كان يلبس يوم استشهاده ملابس أكثر لما استطاعوا أن يقتلوه»[٢] ، ومع هذا التفسير للوضع الفلسطيني العام ، يؤدّي الوصف وظيفة رمزية من خلال اختيار الأسماء من ناحية ، والنهاية للفتى نعمان من ناحية أخرى ، فنعمان اسم متكرّر في عالم إبراهيم نصر الله الشعري والنثري ، وهو اسم من أسماء الدم ، فهو يرمز للدم الفلسطيني ، دم الشهداء المستمر ، وعدم موته دليل على الاستمرار والمقاومة .

الدور نفسه يؤدّيه وصف أبي عنتر في (أعراس آمنة) ، فوصفه يساعد في إظهار الوحشية التي تبديها إسرائيل في قصفها للفلسطينيين ، فهي لا تستثني في حرب الإبادة هذه أحدًا لا الأطفال ولا الشيوخ ، ولا العاقل أو غير العاقل «استعدت صورته ، صورة الرجل الأربعيني بثيابه الرثّة ، الرجل الحافي الذي يتنقّل بين بسطات الخضار في المخيم حاملاً كيس خيش على ظهره يزجُّ به ما تبقّى من فضلات الفواكه التالفة»[٣] مثل هذا الرجل تقوم إسرائيل بقتله .

ووصف الأثاث والمكان من ناحية أخرى يقوم بمثل هذه الوظيفة التفسيرية

---

(١) عو ، ص٦٨ .

(٢) تحت شمس الضحى ، ص١٦٨ .

(٣) أعراس آمنة ، ص٥٢ .

التي تؤدّيها الملابس ، فقد تساعد في إظهار تفاوت المستوى الطبقي للناس واختلافه ، كما في رواية (زمن الخيول البيضاء) ، إذ كان أهل زوجة خالد أثرياء من المدينة ، بينما هم أهل قرية «في الديوان الكبير جلس الرجال ، كانت علامات النعمة واضحة : الكراسي الكبيرة ، الصور المعلّقة على الحائط ، الأواني الزجاجية الموزّعة بإتقان فوق الرفوف ، وعلى الطاولات في الزوايا ، المرآة الكبيرة ، الفوانيس الغريبة ، وكؤوس الكريستال التي تلمع في خزانتها العسلية»[1] .

فوصف أثاث البيت أظهر الاختلاف في المعيشة بين خالد وأهل عروسه ، بين أهل المدن وأهل القرى ، ومع ذلك في فلسطين الجميلة ، فلسطين حينما كانت لم يشكّل هذا الأمر عائقًا ، فوالد العروس أجاب طلب خالد ، ولخّص العلاقة الفلسطينية بوصف مختصر بليغ «هذه بلاد بحجم القلب يا حاج ، لا شيءَ فيها بعيد ولا شيء فيها غريب»[2] ، إذًا نرى أن الوصف ساهم في إظهار الوحدة الفلسطينية ، ورمز لها .

ووصف مدرسة سبت شمران فسّر سوء الأوضاع الموجودة فيها ، وبنفس الوقت رمز إلى التخلّف والجهل الذي تعاني منه المنطقة

«كنت على باب غرفة القش ، بسقفها وجدرانها ، قالوا لك : هذه هي المدرسة . . .

قلت : هذه؟!! . . .

قلت : وأين سيجلس التلاميذ؟

قالوا : إلى أن تصل المقاعد يجلسون على البطانيات ، أمّا الألواح الخشبية فستكون موجودة بعد أيّام»؟[3]

لقد كانت المدرسة صفعة من الصفعات التي تعرّض لها محمّد حمّاد منذ

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص١٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٥ .

(٣) براري الحمى ، ص٧٩ ، ٨٠ .

وصوله : المكان القاسي والبيئة الصعبة ، ورفض الغريب ، والتعرّض للاستغلال من العمّة صالحة ، وابن عبده ، ثم جاءت المدرسة لتكمل حالة الصدمة التي يعاني منها ، وتفسّر الأسباب التي أدّت إلى حالة الهذيان والضياع التي أصابته ، وقد استخدم وصف المدرسة ليقدّم وظيفة أيديولوجية ، فابن حجر وقف في وجه تطوّر المدرسة واستخدم العمّة صالحة وسالمة للقيام بالمهمّة .

وفي نفس الرواية ، ساهم وصف أثاث غرفة أبي محمد وفاطمة بعد موتها في إظهار الحالة النفسية المسيطرة على المكان بُعيد انتحارها «أربع أعين تائهات ، طبّاخة خضراء مسودة ، رمال وديعة ، فراشان مبعثران ، إبريق شاي ، كؤوس متناثرة ، وباب موصد بإحكام»[١] ، هذا الباب الذي يرمز إلى الوحدة والسكون والغربة ، الغربة التي تغلق بابها على الجميع لتتركهم فريسة لأوضاعهم ، ولخوفهم ولأحزانهم .

وفي رواية (عو) ، أراد نصر الله أن يظهر سقوط أحمد الصافي ، وجريه وراء المكاسب التي لا تساوي شيئًا مقابل بيع المبادئ والضمير ، فلم يجد سوى وصف التغيّرات التي أصابت أحمد الصافي نفسيًا واجتماعيًا ، فساهم وصف البيت الجديد في تفسير التغيّر في المستوى المادّي من ناحية ، والرمز للسقوط المدوّي في براثن الجنرال من ناحية أخرى

> تحلّقوا حول الطاولة البيضاوية . . . كان الطعام جاهزًا . . . أصناف كثيرة اجتمعت في ترتيب متقن ، مثل افتتاحية مطبوخة بدقّة . . . مدّ أحمد الصافي يده باتجاه سلّة الخبز . . . بالرغم من التفسيرات كلها . بقيت هناك عادة واحدة لم تمسها سنوات العزّ ، سنوات العزّ التي تمثّلت في اندفاع الراتب إلى أعلى درجة يمكن أن يبلغها راتب في صحيفة ، ووداع الحارة الترابية . . . الغرفة السوداء . . .

(١) براري الحمّى ، ص١٤٣ .

احتجاجات فتنة وتأففها الدائم . . . عادة واحدة بقيت : أن يبدأ بالخبز ، وألا يأكل شيئًا إلا الخبز[١] .

د. الوظيفة الإخباريّة

وهي حسب محمد العمامي «ملازمة لكلّ وصف»[٢] ، إذ الوصف باستمرار بثّ معرفة واكتسابها ، وفي هذه الوظيفة يمهّد الوصف للروائي «إمكانية الشروع في قصّته منذ الاستهلال»[٣] ولكن بصورة تدريجيّة .

هذه الوظيفة تساعد الروائي في التمهيد للأحداث وتقديمها بصورة تدريجيّة ، ويكون ذلك في «صورة معلومات تدريجيّة وصفيّة عن القصّة التي ستروى ، تمهّد لها دون أن تدلّ فعلاً على حاضرها ووقائعيتها ، بحيث يمكن اعتبار تلك المعلومات مادّة روائيّة أوليّة»[٤] ، ففي رواية (طيور الحذر) يقدّم السارد/ الواصف وصفاً لبيت الصغير ، فكما يقول :

بيتنا لم يكن أكثر من غرفة واسعة جداً ، نصفها مغارة ، ونصفها الآخر مبنيّ من الطين والقشّ ، وكانت السنسلة شبيهة بحذوة حصان ، السنسلة التي بنتها أمّي ، وكانت شغلها الشاغل طوال الشهور الأخيرة حيث لم تترك حجراً في ذلك الجبل دون أن تحضره ، وكان ذلك مصدراً لشجارات مختلفة مع الجارات البعيدات ، ومع أصحاب الأراضي الذين يصرخون في وجهها : لم تبقي(*) في أرضنا أيّة صرارة يا امرأة ، إنّك تسرقينها كالنملة ، بالرغم من أنّهم

---

(١) عو ، ص١٢٣ .

(٢) العمامي ، محمد : في الوصف . . ، ١٨٥ .

(٣) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص٣٩٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص٣٩٨ .

(*) هكذا وردت في العمل .

كانوا يدفعون لإبعاد الحجارة تمهيداً لزراعة تلك السفوح»[1] .

ففي الوصف السابق تظهر مجموعة من الأخبار والأوصاف التي تساعدنا على فهم العمل لاحقاً إذ نتعرّف إلى شخصيّة أساسيّة : والدة السارد وحالة الإرهاق التي تعاني منها وهي تبني البيت ، ويعطينا صفات البيت من ناحية ، وطرازه المعماري ، فهو منقسم إلى قسمين : مغارة وغرفة ، وكونه مغارة فهو صخريّ ، في جبل ، وهذا يعطينا فكرة عن طبيعة الحياة التي يحياها سكّانه ، إذ يوحي بالوضع المأساوي لساكنيه ، ويجعل المتلقي يسأل لماذا يقطن هؤلاء الناس فيه ؛ لنعرف بعد ذلك أنّهم لاجئون ، خرجوا من فلسطين وعاشوا في الجبال ، ومنها هذه المغارة في جبل النظيف ، وقاسموا الثعالب مساكنهم ، كما يخبرنا الوصف السابق عن طبيعة الناس والتعامل فيما بينهم .

وفي رواية (شرفة الهاوية) نتعرّف إلى شخصيّة نهى راضي ، إذ تقوم الشخصيّة بإخبارنا مجموعة من المعلومات عن نفسها

لا أحبّ أفلام العنف ، ولا أحبّ من أفلام جيمس بوند سوى ذلك المقطع الذي يتكرّر فيها كلّها : بوند ، جيمس بوند!

نهى ، نهى راضي! هكذا أحبّ أن أقدّم نفسي! ابنة أسرة ميسورة ، لم يزل أبي يعمل في واحدة من أهم شركات الاستثمار في مدينة الرياض ، جئت من هناك إلى عمان ، قال لي والدي : ذلك أفضل خيار لاستكمال تعليمك الجامعي . ووافقت ، كما وافقت الأسرة ، الأخوة الثلاثة والأخت الأصغر ، آخر العنقود[2] .

نهى راضي واحدة من الشخصيّات التي تُعدّ أساسيّة في الرواية ، ومجموعة الأوصاف التي قدّمها لها تخبرنا عن اسمها ، ونعرف نوعيّة الأفلام التي تحبّها ، وسبب قدومها إلى عمان والوضع المادّي لأسرتها التي تعيش في

---

(١) طيور الحذر ، ص٨ .

(٢) شرفة الهاوية ، ص١٤ .

الرياض ، وعدد إخوتها وأخواتها ، وجميع هذه الأخبار قد لا تكون مهمّة في سير الأحداث إلا لتعرّفنا على طبيعة شخصيّة نهى خاصّة تأثّرها بـ :جيمس بوند ، وطريقة نطقها لاسمه ، فهي في الأحداث تؤدّي نفس الدور الذي يقوم به هذا العميل السرّي ، وتكون السبب في فضح ممارسات الدكتور كريم اللاأخلاقيّة ، وسبب طرده من عمله في الجامعة حين توقع به ، ودورها في الرواية ينتهي مع نهاية الفصل الأوّل .

ثانياً: الوصف في ثنايا العمل

ويضم هذا النوع مجموعة من الوظائف التي تؤدّي دورًا في العمل الأدبي ، دون أن يمنع ذلك وجود هذه الوظائف في الاستهلال ، فالتقسيم هدفه إظهار الدور الذي يقوم به الوصف ؛ ممّا قد يستدعي وضع الوظائف في فئات . وأهمّ هذه الوظائف :

أ - الوظيفة السردية:

وهي الوظيفة التي يؤديها الوصف لتبطيء مجرى الأحداث ، أو توقفها تمامًا في بعض الأحيان ، ومثل هذه الوظيفة نشأت في ظل الجدل الدائر بين الوصف والسرد وعلاقة كل منهما بالآخر وبالعمل الأدبي .

فالرواية أثناء عملية تشكّلها لا بدّ لها من استثمار محوري السرد والوصف ليقدّم كل منهما وظيفة ، ويتضافر مع غيره من العناصر ليتشكّل في النهاية العالم التخييلي للرواية ، ولكن حضور الوصف يحدث أحيانًا نتوءاً في مستوى النص - الحدث ، ومثل هذا الوصف يكون «منصبًا على الشيء ، أو المكان أو المظهر الخارجي لشخصية ما دون أن يكون هذا الوصف دالاً على أحداث ضمنية ، فإن الحكاية تتوقف تمامًا»[1] ، وفي مثل هذه الحالة تتولد تلك العلاقة

(١) محفوظ ، عبد اللطيف ، وظيفة الوصف ، ص٤٦ .

المضطربة ، أو التوتّر الذي تحدّث عنه ريكاردو ، إذ يرى أن العلاقة القائمة بينهما فيها شيء من التنازع النصّي ، فلا يقوم الوصف إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله فيجري بينهما صراع يحاول كل منهما من خلاله القبض على النص[١] .

لكن بعض النقاد يرى أن الحديث عن هذين العنصرين لا يكون مجديًا بحال من الأحوال إن كان يدور في فلك هذا الصراع ، فهما عنصران متكافئان ومتضافران يكمل بعضهما الآخر ، وإن كان الأصل في الإبداع هو الوصف أمّا السرد فمجرّد مظهر أو تقنية ، وحين يحضر الوصف يضعف السرد[٢] .

والوصف المرتبط بالسرد قد يوقف حركة السرد تمامًا بهدف تمطيط النص ، وقد يكون مرتبطًا به لإظهار جانب من جوانب العمل ، المكان الشخصية . . . وعندما نتحدّث عن الوظيفة السردية فنحن نتحدث في الأغلب -عمّا يسمّيه جيرار جينيت الوقفة الوصفية ، بحيث يكون الوصف غاية بحدّ ذاته ، إذ «لا ارتباط له بنمو الحدث ، ولا بمصير الشخصية»[٣] .

ومما يمكن أن يظهر هذه الوظيفة السردية في أعمال إبراهيم نصر الله تلك الافتتاحيات الوصفية التي استهلّ بها بعض فصول رواية (براري الحمّى) ، فقد كانت مطوّلة يصل بعضها إلى صفحة ونصف كلها وصفية ، صحيح أنها تؤدّي وظائف مثل المساهمة في تشكيل الحدث وإظهار الأسباب التي أدّت إلى حالة التشظي عند محمد حماد ، إلا أن الحدث فيها توقّف[٤] .

وقد قامت مثل هذه المقاطع بوظيفة أخرى مهمّة ، فقد عملت على لملمة النص وذلك بسبب التفتت في بنية الزمن التي قد توقع المتلقي في حالة من

---

(١) ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ص٢٤ .

(٢) مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية ، ص٢٩٣ ، ومحفوظ ، عبد اللطيف : وظيفة الوصف ، ص٤٨ .

(٣) قصراوي ، مها : الزمن في الرواية العربية ، ص٢٤٧ .

(٤) براري الحمى ، ص٣٨ ، وانظر الصفحات : ٥٤ ، ٦٥ ، ٧٥ .

التشتت وعدم القدرة على ربط بعض الأحداث مع بعضها الآخر .

ومثل هذه الوظيفة السردية نلحظها كذلك في افتتاحية بعض فصول رواية (زيتون الشوارع) ، ولكن بصورة أقل من الرواية السابقة «لم يكن على الأرض غير الخريف ، وسحب تلعق التراب بين أرجل الصبية العارية ، ضباب في الأعين ، برد في الأصابع ، وحجر في القلب ، والمدى صرخة محبوسة كبوابة قلعة قديمة مقفلة»[1] ، هذا المقطع الوصفي يُعد منفصلاً عن السرد لأنّه جاء في بداية فصل ويسبق الحديث عن انتظار سلوى بفارغ الصبر خروج عمّها من المنزل لتبحث عن صورة أمّها ، إذن لا علاقة مباشرة بينه وبين الوصف السابق ، فقد شكّل هنا استراحة تمهيدية لحدث لم يرتبط به مباشرة ، صحيح أنه قام بوظيفة أخرى ، فقد ساهم في تشكيل صورة الوضع الفلسطيني ، أي البؤس والأسى بشكل غير مباشر ، فيكون الوصف قد قام بمهمة تعليق الحكاية .

وحديث آمنة في (أعراس آمنة) من جهة أخرى عن الإنسان وآلة التصوير ، أوقف الحدث الروائي تمامًا .

> نعم ، الإنسان آلة تصوير بالتأكيد ، ولا يلتقط لكلّ شخص يعرفه سوى صورة واحدة ، طبعًا لا أحد يعرف طول الفلم الموجود داخل الواحد منا ، ولكنني أظنه ، والله أعلم ، أنه فيلم يطول ويقصر حسب إقبال الإنسان على الحياة وإدباره ، حسب الاستعمال يعني ، فما دمت تستعمل عينيك جيّدًا ، وهما تقومان ، هنا ، بدور العدسة ، فإن الفيلم الذي في داخلك يمتدّ ليكون قابلاً صوراً أخرى ، بعض الأشخاص يعجبهم بعض الصور ، فيكبّرونها ، ويضعونها على حوائط بيوتهم ، أعني الصور التي يلتقطونها بكاميراتهم العادية ، ولكن صدّقني سيأتي ذلك اليوم الذي

---

(١) زيتون الشوارع ، ص١١٥ .

باستطاعتك فيه أن ترى صورتك داخل الشخص الذي تحبّه[1] .

هذا الوصف على لسان آمنة كان في معرض حديثها لزوجها الميت عن إحساسها برندة ؛ فهي بالرغم من مرور سنوات طويلة لاتزال تراها على الصورة الأولى التي شاهدتها فيها ، وهو حديث بطبيعته لا يمتُّ للحدث بصلة ممّا يجعله يشكل انقطاعًا تامًا عنه .

ويتوقّف السرد مرة أخرى في نفس الرواية لتتحدّث رندة عن غسان كنفاني ، فشخصيته تحضر في الرواية من خلال رغبة رندة في الذهاب إلى قبره لإعطائه الحكايات التي تكتبها علّه يكتب رواية جديدة تلخّص مأساة الناس في غزة ، إلا أن الوصف السردي يحضر ليوقف السرد وهي تتحدّث مطوّلاً عن غسان كنفاني وأسباب موته ، فـ

> كل الجميلين يثيرون شهية الموت ، وغسان من هؤلاء ، أسألها ، ولماذا؟ فتقول لي لأنهم جميلون ، الموت يحسّ بوجودهم ما إن يولدوا ، ولذلك يحاول الانقضاض عليهم منذ البداية ، أحيانًا ينجح وأحيانًا لا ينجح ، بعض هؤلاء الجميلين ينتبه ويسمع خطوات الموت فور نزوله من بطن أمه . . . وغسان من هؤلاء . بل كان أسرع من كثيرين . ولكن هل تعرفين لماذا يركض يا آمنة؟ لا ليس ليهرب ، فالمسألة تكون أشبه بسباق مجنون ، سباق لا رحمة فيه ، فإذا استطاع الموت أن يدرك الراكض يأخذ روحه ويأخذ كل الأشياء الجميلة التي كان يمكن أن يصبح ملك ذلك الشخص لو أنه سبق الموت ، الجميلون يا آمنة يصبحون جميلين فقط ، لأنهم استطاعوا الوصول إلى الأشياء التي يحبّونها والأشياء التي نحبّها ، الأشياء التي تحبّها الحياة[2] .

---

(١) أعراس آمنة ، ص٣٠ ، ٣١ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦٨ .

وبالرغم من أن مثل هذا الوصف يوقف السرد إلا أننا لا نستطيع اعتباره حملاً زائدًا على الرواية ، بل يمكن إدراجه بما يسميه محمد العمامي (بالوصف المعلّل)[1] ذلك الذي يؤدّي أهدافًا أخرى ، فهو يقدّم فلسفة للموت وسباقه مع الناس في هذه الدنيا خاصّة الفلسطينيين ، ويمكن إدراجه كذلك بما يسميه هامون الواصف الثرثار[2] .

وقد يقوم الفعل نفسه بهذه الوظيفة السردية ، فعملية اختيار الفعل مهمّة ، وبالرغم من أن الوصف شمولي إلا أنه انتقائي ، فانتقاء صفة ما ، أو فعل ما له دلالته الخاصّة ، فحين أراد السارد/ الواصف في رواية (تحت شمس الضحى) إظهار الدّمار الذي أصاب مخيم تل الزعتر ، استخدم مجموعة من الأفعال التي تصف بحدّ ذاتها حجم المأساة فقد «هبط الجحيم على الأرض فجأة ، ولم يرفعه شيء حتى اليوم الأخير من الحصار ، هبط هنا ، في صدر كل واحد من أولئك الذين وجدوا أنفسهم وجهًا لوجه مع سماء تتنزّل منها القذائف ، رياحًا من موت ، تذرّي البيوت ، وتنعفها في المساحة الضيّقة مثل حفنة ملح سوداء»[3] .

ب - الوظيفة التزيينيّة

ولعلّ هذه الوظيفة من أوائل الوظائف التي اهتمّ بها الكتّاب كونها تنبع من المعنى اللغوي للوصف وهو «التجميل والزخرفة»[4] ، كما أنّ الوصف تميّز في الرواية التقليديّة بوظيفته التزيينية فهو « يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور ، وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيّات

---

(١) العمامي ، محمد/ الوصف في ترابها زعفران ، الشبكة العالمية للمعلومات .

(٢) هامون ، في الوصفي ، ص٣٥٣ .

(٣) تحت شمس الضحى ، ص٩٨ .

(٤) ابن منظور ، لسان العرب ، مادّة وصف .

الرئيسة»[1] وهي وظيفة «تقصد فيها اللغة لذاتها بصرف النظر عن دور الوصف في بناء الخطاب الروائي وتشكيل دلالاته»[2] ، وهي حسب رأي (ل .ف .ماوزر) «لا تجد موقعها في دراسة المضمون لأنّها لا تعقد صلة بنيويّة مع أي عنصر آخر من العناصر»[3] ، وهذه الوظيفة قد لا تكون ظاهرة كثيراً في أعمال إبراهيم نصر الله ، صحيح أنّه يهتمّ باللغة الشعريّة وبلاغتها إلا أنّ استخدام الوصف عنده غالباً مرتبط بوظيفة أخرى ، ومن الأمثلة على هذه الوظيفة وصف الصغيرة معيضة في (براري الحمّى) ، «وحدها الصغيرة معيضة تملأ البرّ بصياحها وثغاء أغنامها»[4] ، فالصغيرة معيضة لا تظهر إلا في هذا المشهد ومشهد آخر ، وكلّ منهما لا علاقة له بسير الأحداث ، وبالتالي يكون الوصف فيه من دون فائدة تُذكر ، وإن كان مرشد أحمد وجد أنّه يُفيد في معرفة طبيعة العمل في تلك البلاد وهو الرعي[5] ، وأظنّ هذا الأمر من نافل القول ، لأنّ طبيعة العمل في البيئة الصحراويّة قائمة على الرعي .

ومثل هذه الوقفات الوصفيّة الزخرفيّة يكون هدفها بلاغيّاً ، أحياناً استعراض القدرات اللغويّة والتشبيهات ، أي هدفها اللغة للغة «تخلخل الزمن لأيّام طويلة ، دخل الليل في النهار إلى مسافات لم يبلغها من قبل ، وراية سوداء ممتلئة بالثقوب أصبحت السماء ، تدحرجت الأيّام من أعلى الجبل إلى عمق الوادي ، وصعدت الليالي الحزينة الصامتة»[6] يظهر كيف حقّق هذا الوصف

---

(١) غرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، ص١٢٩ .

(٢) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص٣٤٧

(٣) نقلاً عن المرجع السابق ، ٣٤٧ .

(٤) براري الحمّى ، ص١٣٠ .

(٥) مرشد أحمد : البنية والدلالة في أعمال إبراهيم نصر الله ، ص٨٦ .

(٦) طيور الحذر ، ص١٧١ .

وقفة وصفية حين عرقل الحدث، وأظهر قدرة نصر الله اللغوية في استخدام اللغة الشعرية، والاستعارات والتشبيهات.

ج - الوظيفة النفسية:

يلعب الوصف دوره في إظهار ما في باطن الشخصية من تناقضات وصراعات.. تلك الوظيفة التي يؤديها «الوصف المتّصل باستكناه بواطن الشخصيات والموحي بخلجات النفس وخواطر الذهن»[1]، وهو ما يمكن أن يطلق عليه (الوظيفة النفسية)، إذ يقوم الوصف بالغوص في باطن النفس ليكشف ما فيها.

وبعض روايات إبراهيم نصر الله، تقوم في جزء كبير من بنائها على الوصف النفسي، ولعلّ أظهرها في روايات: (عو)، (براري الحمى)، (شرفة العار).

ففي رواية (عو)، يقوم الوصف بإظهار ما يعانيه البطل من تأزم في حالته النفسية، ومن توتر واضطراب داخلي ذلك الذي ينعكس بدوره على الفعل الخارجي، فعلى أرضية الغرفة

> وجد نفسه غارقًا في بقع سوداء... كان ملوّثًا تمامًا... غير قادر على الوصول إلى قدميه... إلى مساحة نظيفة يتعلّق بها إلى يديه ليدفع بهما الأرض محاولاً الوقوف، زحف على أربع.. اكتشف بركة صغيرة تحته... ملابسه مبتلة... وقفت عيناه على ملابسه في البداية.. أشعل الضوء... أرتجف... البقع السوداء تغطي جسده أيضًا.
>
> حاول أن يستحضر ملامح أمّه.. لم يستطع.. بقعة سوداء ابتلعت مخيلته فجأة، عَبَره إحساس بأنه لقيط.. بدأ جلده يتسلّخ..

---

(١) قسومة، طرائق تحليل القصة، ص٢١٨.

والسواد ظلّ سوادًا ، تذكّر برعب أنه كان مستلقيًا في بحيرة صغيرة من سائل لزج . . . أدار ظهره باتجاه المرأة . . . كتم صرخة أوشكت أن تنفجر وتخلّفه صدى . . ثلاث بقع هالكة تحتل ظهره ، وبقعة كبيرة تحتلّ مؤخرته »[١] .

الوصف الذي قدّمه نصر الله للحالة النفسية التي يعاني منها أحمد الصافي بطل روايته ، جاء في سياق الصراع ، الذي كان يعاني منه نتيجة سقوطه بصفته مثقّفًا في براثن السلطة والانصياع لها ، وعلاقة المثقّف بالسلطة علاقة إشكالية ، فالسلطة السياسية تخاف من سلطة المثقّف ، ومن قوّة أفكاره وإبداعاته مما قد يهدّد استقرار الحكم ، فتحاول إقصاءه وإبطال مفعول تأثيره في وعي الجماهير متخذة أساليب مختلفة ، وسياسات أهمها : العصا والجزرة ، فتلجأ السلطات إلى العنف والقتل والسجن والتعذيب البدني ، كما في شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف مثلاً فيقع بالرغم منا عنه ؛ وقد تلجأ إلى التدجين بتعزيز الشهوات والأطماع في نفس المثقّف ، إن كان قابلاً لذلك ، كما في رواية (عو) . . والمثقّف بدوره يساعد في ذلك إن كانت تدفعه أطماعه وهشاشة مبادئه ، فيقع مكرهًا أو راضيًا ، وأحمد الصافي كان شخصية مؤثرة في قرائه ، فقصّته كانت السبب في قيام سعد طفل الليلة الأخيرة بالعملية الفدائية في الأراضي المحتلة ، ومن هنا وقع اختيار السلطة عليه لترويضه متخذين معه أساليب كثيرة ، فقاسى في ذلك الصراع النفسي بين المبادئ والأفكار من ناحية ، والأطماع من ناحية أخرى ، هذا الصراع الذي مثّل عليه نصر الله بطريقتين :

الأولى : ذلك الوصف النفسي الذي يركّز على الحالة الداخلية والخارجية من خلال اللون ، والصراع بين عنصرين أو لونين أساسيين ، هما الأبيض والأسود ، وهو يرصد مجموعة الانهيارات النفسية التي تكتنف نفس الصافي ،

---

(١) عو ، ص٧٦ ، ٧٧ .

البياض : القيم والمبادئ ، والسواد : الهاوية والسقوط ، وحين وقع أحمد الصافي في براثن الجنرال ، انتصر الأسود على الأبيض ذلك السواد الذي كان يشعر به في روحه ، ليشبه كلب الجنرال ويتماهي معه في لقطة مشهدية على الغلاف كاتب وكلب كأنهما توأم سيامي ، الفرق أن الكلب حين أوتي الفرصة ، هب راكضًا هاربًا ، أمّا أحمد الصافي الذي أصبح أحمد العِكر فحلّ محلّ الكلب .

حالة السواد هذه التي شعر بها أحمد الصافي تمثّل صراعًا مشهديًا بين متناقضين من ناحية أخرى فـ :سعد طفل الليلة الأخيرة هو حالة الوعي الفكري والأخلاقي والقيمي التي تخلّى عنها أحمد الصافي ، فكلاهما خاض معركة مع الجنرال ورجاله ، ففي «الوقت الذي نرى فيه (أحمد الصافي) يخوض معركة مع (الجنرال) ورجاله ، ونرى الجنرال يكسب مزيدًا من الأرض في كل جولة ، نرى (الجنرال) يخسر معركة مع (سعد)»[1] .

إذن وجود سعد وتشبّثه بمبادئه ولو على حساب حياته فضح حالة السقوط والانتهازية التي عانى منها أحمد الصافي ، إنها فطنة نصر الله في وصف هاجسه الفكري المنوط بنقطة السواد في فلسفة حالة البطل ، فهو هنا مثقف ومبدع ، ولأنه مبدع اختار له نموذجًا مميّزًا للصراع ، لا يخرجه منه حتى حلم الرحيل من البيت «سيرحل الحبر معنا -سترحل البقع السوداء على الجلد ، سيرحل القط الأسود المفجّر في حاوية القمامة ، سترحل الشلالات وتابعنا الملابس ، ملابس الجريمة ، سترحل صرخة تهدم السكينة فوق رأس الصباح ، نافذة الضوء مقيّد على جدار سترحل ، جنرال سيرحل ، وليلة طويلة ، طفلها ، أين طفل الليلة الطويلة الآن؟ أين أصبح؟ سترحل الذكرى ، الدم ، مكبّر الصوت ، صحف ، بشر ، فراغ ، حرية في مقعد»[2] .

أمّا الوسيلة الثانية التي استخدمها في وصفه النفسي لحالة أحمد الصافي

---

(١) السعافين ، إبراهيم ، الرواية في الأردن ، ص٣٢٢ .

(٢) عو ، ص٩٣ .

فهي الأحلام ، فصورة الأحلام هي «صورة رمزية لا تصرّح بالواقع بطريقة مباشرة ، بل تعبّر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز»[1] ، كما أنها «صورة غير منتظمة مستمدة من الواقع تنتظم وفقًا لنزوات الحالم ورغباته ومخاوفه»[2] ، من هنا يمكن استخدامها وسيلة فعّالة لإظهار ما في النفس من مخاوف ، وهذا ما فعله نصر الله وهو يصف حالة الصراع التي يعاني منها أحمد الصافي ، فحين قام الجنرال بترهيبة في بعض الأحيان ، قرّر أن يتخلّص من كل ما يمكن أن يخاف عليه ، حتى ابنه (فارس)

. . . مشى كالنائم ، دخل المطبخ ، استلّ سكينًا ، دسّها في الجورب الأيمن تحت البنطال ، طرق باب مديرة الروضة . . . كانت كل كلمة تقولها المديرة تمزّق لحمه ، وتنشر عظمه ، كان يريد أن يتوقف سيل المديح . . . وجاء الآذن بفارس . . . على باب مقرّ الجنرال ، كان أحمد الصافي أشدّ إرعابًا في صمته! سأله الطفل في الطريق إلى أين ستأخذني يا أبي؟ . . . اتّسعت دوائر الرعب أكثر وأكثر ، احتضن أحمد الصافي ولده ، نهض ، أبعد تلك الأدوات الصغيرة التافهة عن طاولة الجنرال جانبًا : الأقلام ، المحابر . . . قال أحمد : تهدّدني بقطعة اللحم هذه؟! وأشار إلى الطفل برأسه ، بخبزه؟ بروضته؟ بأمّه؟ . . . انحنى أحمد الصافي ، رفع طرف بنطاله ، تناول السكين ، استلّها من الجورب ، سكينًا لامعة كالبرق ، وكالبرق هوى على عنق الطفل ، فتفجّر الدم

---

(١) عبد الحميد ، شاكر (١٩٩٢) : الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة ، ط١ ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ص٨١ .

(٢) عبد الحميد ، شاكر (١٩٩٨) : الحلم والرمز والأسطورة ، ط١ ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ص٤٢ .

نافــورة ، ظلّت تعلو وتعلو حــتى احــتلّت كل ســمــاء المدينة .
وتساقطت غيوم الدم في كل مكان ، كل مكان[1] .

النص السابق استطاع أن يقدّم وصفًا مشهديًا أقرب إلى المشهد السينمائي المتتابع ، يعتمد فيه على الحواس ، البصر ، السمع ، الشمّ ، ليظهر فيها الحالة التي آل إليها أحمد الصافي بعد سقوطه ، هذا السقوط الذي لم يكن ليحدث لو لم يكن مستعداً لبيع نفسه ، والجنرال يعرف هذا جيدًا ، ويعرف مع من يتعامل «كنّا نعرف جيّدًا أصله وفصله ، ونعرف اننا نتعامل مع كاتب مدجج بحضوره الفارغ . . لقد نما هكذا فجأة في غفلة عنا وإلا لكنا قصصنا رقبته مبكّرًا! والآن من يذكر أحمد الصافي كاتب القصص؟ نحن لم نحيّده فقط ، بل هو ابننا»[2] .

هذا الوصف القائم على استكناه ما في النفس وظّفه نصر الله ليعلن موقفًا أيديولوجيًا ممن يبيعون المبادئ وينسون الشعارات الرنّانة ، من هؤلاء المثقفين الذين يتحوّلون إلى مجرد أبواق فارغة بل كلاب للسلطة ، فهو يدينهم ويجرّمهم ويجرّدهم من صفتهم الإنسانية ، لأنهم كالحيوانات يسيرون وراء غرائزهم ، فلا أظن أنه من السهل أن يجد أحمد الصافي من يتعاطف معه بسبب سقوطه ، خاصة أنه لم يكن مثل سقوط رجب بطل شرق المتوسط في رواية عبد الرحمن منيف مثلاً ، ذلك الذي تعرّض لفصول مريرة من التعذيب قبل أن يسلّم الراية ممّا يجعله يكسب تعاطف الناس معه .

ونصر الله لا يكتفي بتوظيف الحلم في هذه الرواية ، بل يستخدمه سلاحًا للوصف النفسي كذلك في رواية (براري الحمّى) ، ليشكّل مع حالة الهذيان التي صاحبت محمد حمّاد بطل الرواية بسبب الحمّى ، حالة من الضياع والبحث عن الذات .

---

(١) عو ، ص١١٦ ، ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص١١٢ .

وإن كان نصر الله في (عو) عالج مشكلة مهمة وهي اغتراب المثقّف عن مبادئه ، أي اغتراب أخلاقي ، فإنه في (براري الحمّى) عالج مشكلة أخرى تعتبر مهمّة ، وقد تكون على المستوى النفسي أكثر أهمية ، وهي الاغتراب ، الاغتراب النفسي والحقيقي هذا الشعور الذي يوازي فقدان الهوية ، مما يفقد الإنسان ذاته ، ويصبح غريبًا أمام نفسه فجوهر مفهوم الاغتراب كما يرى إريك فروم «هو أن الآخرين يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان ، فالمرء لا يستطيع أن يربط نفسه بالآخرين ما لم تكن له ذات أصيلة ، وإلا سيفتقد العمق والمغزى»[1] ، وهذا ما حصل مع محمد حماد فقد أدّى به اغترابه إلى أن يصبح شخصًا مأزومًا في غير واقعه ، كما يجد نفسه .

د - الوظيفة الأيديولوجية:

يرغب الروائي -أحيانًا- في إقحام آرائه وأفكاره في الحياة ، ووسيلة في ذلك الوصف ، بحيث يتحوّل إلى سلاح لغوي يعبّر من خلاله عن أفكاره وآرائه السياسية والدينية والاجتماعية . . . وتواجهنا في هذه الوظيفة معضلتان : أمّا الأولى فتحديد مصطلح الأيديولوجيا ، فهو مصطلح مختلف عليه ، لأنّ الأيديولوجيا أصبحت مرادفة للعقيدة الدينية أو غير الدينية ، أو أي تفكير له طبيعة شمولية يقينية ، يطمح إلى تقديم تفسير للوعي الحقيقي أو الزائف ، وبين الوجود المادي للإنسان ، وهذه العلاقة هي ما تعبّر عنه الأيديولوجيا بخلق نسق من التفكير يخفي التناقضات الاجتماعية ، وهي في الوصف «كل نظام قيم ضمني جزئيًا مؤسس خارج النعت ، ومكوّن للمقتضى الكلّي لهذا النص»[2] .

والمعضلة الثانية تقصّي هذه الوظيفة عند إبراهيم نصر الله ، لأنها تلعب

---

(١) شاخت ، ريشارد (١٩٨٠) : الاغتراب ، تر: كامل يوسف حسين ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٨٣ .

(٢) هامون ، في الوصفي ، هامش ص٣٨٧ .

دورًا كبيرًا في رواياته ، فانحيازه لقضية وطنه القضية الفلسطينية ، ولقضية الإنسان المقهور والمظلوم في مجتمعاتنا كفيل وحده بإظهار كم تؤثر المواقف والأفكار في كاتبها ، فاللغة وعاء الأفكار ، ولا يوجد صوغ لغوي ليس له بنية دلالية ومعنى ، من هنا يظلّ النصّ يشاكس الأيديولوجيا ويعاكسها ولا يندمج معها .

والواصف قد لا يستعمل ألفاظًا مشحونة قيمًا ، ولكن الوصف يؤدي إلى وظيفة أيديولوجية[1] ، وهذا ما نلمحه في موقف نصر الله من رجال الدين ، سواء الإسلامي أو المسيحي ، فوصف كل منهما ارتبط بفهم خاص منه .

وإن كان تحديد مفهوم رجل الدين المسيحي واضحًا وذلك لطبيعة الكهنوت ، إلا أنّه في الدين الإسلامي أوسع وأصعب في التحديد ، وحتى نتمكّن من تحديده سنعتمد تعريف بيير كاكيا لرجال الدين الإسلامي .

فكاكيا يرشّح لهذا المفهوم «كل من تعتمد مهنتهم أو مكانتهم الاجتماعية على كفاءة في معرفة علوم الدين التقليدية ، مثل معلّمي القرآن والقضاة ، ووعّاظ المساجد ومرشدي الطرق الصوفية ، وكذلك في سياق القصّ الأدبي تلك الشخصيات التي منحت لقب الشيخ أو الحاج ، أو الذين يصوّرون باعتبارهم ممن يلقون الاحترام والتوقير بفضل الدين حتى وإن لم تحدّد وظيفتهم وعلمهم»[2] .

ومما يُلاحظ في أعمال إبراهيم نصر الله أن صورة رجل الدين تتمتع بحضور نسبيّ ، وقد ارتبط وجودها بأحداث الروايات التي مرّت في داخلها مرورًا عابرًا لكن مؤثرًا ، ولم يتأسّس من خلالها خطاب قائم بذاته ، فقد كانت مثل هذه الشخصيات هي الأداة التي سخّرها نصر الله لإظهار أيديولوجيته الخاصة ، فقد

---

(١) العمامي ، محمد ، في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ص٢٠١ .

(٢) كاكيا ، بيير : التحرر من السلطة الكهنوتية ، صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث ، مجلة القاهرة ، ع١٣١ ، أكتوبر ١٩٩٣ ، ص٤٧ .

تجلّى وصف رجال الدين كقناع يستخدمه للكشف من خلاله عن رياء المجتمع الذي يتمظهر بالتديّن الكاذب ، الذي يتوقّف عند المظهر الخارجي ، ولا يعبأ بالمضمون ، وهذا ما نجده في رواية (زيتون الشوارع) ، فقد لجأت سلوى إلى الشيخ أستاذ الجامعة ليحميها مما يقوم به عمّها وحضرته من إساءة لها ، كونه رجلاً يحظى بهيبة واحترام الجميع بسبب آرائه القويّة ، وقد وجدت فيه سلوى المنقذ ، إذ «شاهدت صورته أكثر من مرة في الصحن ، قرأت كلامه ، سمعته ، وأعجبتها تلك الجرأة المتوثبة بين الكلمات ، سمح بلحيته واستدارة عينيه ، بنظرته التي تبدو أقرب إلى الخجل منها إلى الشجاعة .

ولكنه كان شجاعًا ، أعترف لك!

كانت على يقين من أنه سيفهمها ، حيث التقوى والعلم يجتمعان معًا في ذلك الوجه الطفولي الذي يبدو وكأنه دائمًا على وضوء»(١) ، لكن هذه الصورة النقية ظاهريًا تتغيّر ، لتظهر صورة أخرى مضادة ومعاكسة ، فتلك النظرة البريئة الطاهرة التي تحدّث عنها تحوّلت إلى نظرة لصّ طمّاع ، انتهازي ، يسيل لعابه أمام المغريات فقد «دفع الباب ، وتسمّر فجأة ، كان المشهد أكثر بهاءً من أن يتحمّله ، نظر خلفه كما لو أنه يريد أن يعرف أين هو ، وكيف ينتمي بيت كهذا إلى هذه الغرفة! وامتدت يدي وأشعلت الضوء ، وللحظة رأيته على وشك السقوط ، وهو لا يتوقّف عن بلع ريقه باستمرار»(٢) ، ليس هذا فقط ، فقد تحوّل إلى مغتصب طامع ، اعتدى على سلوى ، ولم يختلف عن غيره من اللصوص والمغتصبين «بكيت ، أقول لك الآن بكيت ، وأحسست بيده تطوّقني بعد زمن ، تضمني ، وتصاعد بكائي . . . كان يريد أن أواصل بكائي ليواصل ضمي إليه . . . . أستغفر الله . . أستغفر الله . . أستغفر الله ، وزوجك ذاك لم يفعل

(١) زيتون الشوارع ، ص١٧١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٧٨ .

شيئًا ، أي شيء»[1] ، ومن الصورة المتناقضة التي قدّمها نصر الله للشيخ ، نرى كيف ساعدَ الوصف على إظهار الاختلاف والتناقض ، أو لنكن أكثر دقّة النفاق الذي يعاني منه ، فهو في النهاية يبحث عن غنيمة مثله مثل أي لصّ ، فهو ليس أكثر من أفّاق مغتصب ، طمع في سلوى واغتصبها ، ولم يرتدع في المرة الثانية إلا حين قامت بتهديده ، ففرّ مثل أي جبان ، «سأخبر حضرته بكلّ ما يحدث . فجأة انكسر شيء فيه ، فاندفع نحو الباب مذعوراً . وقبل أن يصله صرخت به : لحظة!! وحين التفت خلفه ، وسأل بفم جاف : ماذا؟!

قلت : لحيتك ، نسيتها على الكرسي!»[2]

صحيح أن رمزية سلوى لفلسطين ، تعطينا معنى ضمنيًا من هذا الوصف وهو أن الجميع أخذ حصته من المتاجرة بفلسطين وقضيتها ، وأن حلّ القضيّة لا يكمن في النفاق والادعاءات الكاذبة والبحث عن المصالح ، أو الدّعاء على اليهود في المنابر دون القيام بعمل يُذكر ، لكنه في الوقت نفسه يُدين جزءاً من الخطاب الديني المعاصر الذي يتّسم بالعجز في ظل صراع حضاري ، كما يتّصف بالاستغلال والبحث عن المصالح الشخصية ، مستبيحين كل شيء في سبيل الحصول على أطماعهم كما فعل الشيخ حجر ، وابن عبده في (براري الحمّى) ، فـ :

> ابن عبده سيدق رأسه في الأرض ، ويصلّي . . ثم يرفع عينيه . . يتصفّحك يواصل الصلاة ، وحين تهمّ بالخروج إلى الحانوت الآخر ، يختصرها وينقضّ عليك بلطفه . هو يعرف أنّك تملك خمسة آلاف ريال بدل السكن ، وهو يعرف أيضًا أنك لم تستلمها بعد . . فله عيونه في دائرة التعليم ، وربّما شركاؤه ، ويعود ابن

---

(١) زيتون الشوارع ، ص١٧٨، ١٧٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٨٠ .

عبده ، ليكمل الصلاة التي اختصرها . . يعود . . . ثانية لمراقبة باب الحانوت والوجوه الجديدة التي يغطيها الغبار[1] .

هؤلاء ، كما قلنا ، لا يهتمون إلا بمصلحتهم ولا يبحثون إلا عنها ، لذا تستمد الحكومة والدولة والحكام بشكل خاص شرعيتهم من رجال الدين الذين يبرّرون سلوكاتهم ومواقفهم حتى ينشأ ما يمكن أن يسمّى الدّين الرسمي ، وهذا ما نجده في (شرفة رجل الثلج) ، فحين قامت الحكومة بإلصاق التهم التي لا تعرف من هو فاعلها ، أو تعرف وتتغاضى عنه ، وقررت تنفيذ حكم الإعدام بأحدهم ، كان لا بدّ من وجود رجل الدين الذي يعطيها الشرعية لمثل هذه الأحكام الغاشمة التي يعاني منها الناس . وحين أرسلت الحكومات العربية جيش الإنقاذ كما في رواية (طفل المحاة) احتاجت إلى رجل دين يبارك هذه الخطوة ويعطيها شرعية ما ، صحيح أنّ نصر الله يوظّف الخطاب الديني سواء أكان من القرآن الكريم ، أو المفاهيم الدينيّة إلا أنّ هذا التوظيف ينبع من حاجة النّص إليه وليس من منطلق دينيّ .

أمّا بالنسبة لرجال الدين المسيحي ، فقد اقتصر ظهورهم على رواية (زمن الخيول البيضاء) ، وقدّمهم نصر الله بنظرة مغايرة عن رجال الدين الإسلامي ، وهي قضية الشرق والغرب ، فهذه الشخصيات تنقسم إلى قسمين : غربيّة مثل الخوري جورجيو ، والخوري ثيودورس . . . ، والقسم الثاني عربي ويمثله الخوري إلياس ، وقد حرص نصر الله على إظهار جانب من مظهرهم الخارجي الذي يدلّ على أنّهم ليسوا عرباً ، فنرى «ثيودروس الشابّ الوسيم ذا العينين الزرقاوين والقامة المنتصبة كعلم»[2] فالصورة الخارجية تظهر أنّه غربيّ ، ونصر الله لا يرى في الغربيّ مهما كانت طبيعة عمله سوى مستعمر ، فقد كان رجال الدين المسيحي من الغربيين يتعاملون مع فلسطين وكأنها من الأملاك الخاصة لهم ،

---

(١) براري الحمّى ، ص٥٠ ، ٥١ .

(٢) زمن الخيول البيضاء ، ص٦٠ .

فثيودورس تعامل مع الهادية القرية الفلسطينية وكأنه صاحبها، فهو حريصٌ على ألاّ يُنتقص من خيراتها شيء إذ «راح يتصرّف في أحيان كثيرة، وهذا ما أحسّه أهل البلد، كما لو أنّ القرية تعود إليه . . . لكن ذلك لم يقف عند هذا الحدّ. ذات يوم راح يصرخ بمجموعة من الأولاد يتسلّقون شجرة زيتون، ويوبّخهم بكلام لا يقوله أحد، إلا إذا كان المال ماله كما يقال»[1]، وهذا ما دفع الخوري إلياس الشاب العربي المشاغب والمنزوي نتيجة إبعاده، إلى الخروج من صومعته ومحاسبته على كل ما يفعله، فـ «أربعة أشهر مرّت هادئة، لم يعكّر فيها صفو الأب إلياس شيء، لكن ذلك كلّه تغيّر ما إن جاء موسم الحصاد وحان موعد دفع الأعشار للدير. عند ذلك أحسّ برائحة غريبة، فبدأ يتدخّل في تفاصيل لم تخطر للأب ثيودورس على بال: لماذا تأخذون العشر؟ لماذا لا يذهبون بأنفسهم لدفع ما عليهم؟ . . . وحين لم يصل لشيء، قرّر الخروج للقاء الناس»[2]، إنها الثورة العربية في وجه المستعمر وأطماعه، لقد ساهم الوصف في إظهار هذه الأطماع، ولا أظنّ أنّ الصورة كانت يمكن أن تصل للمتلقي لولا وصف التفاصيل الدقيقة التي تصوّر موقف نصر الله من هؤلاء المستعمرين.

لكن النظرة هذه التي يتوجه بها نحو رجال الدين غير المسلمين لا تنبع من أرضية دينية، فمشكلته معهم، ليست طائفية، وإنما هي صراع حول الأرض، وهذا ما أثبته من خلال وصف المرأة اليهودية في (مجرّد ٢ فقط)، لقد أظهرها بأوصاف بيّنتها بصورة إيجابيّة، فـ

> المرأة ذات العينين الجميلتين رفعت يديها إلى السماء: يا ربّي تكسرهم الصهاينة والنكليز والأمريكان والعملا. أطلقت دعوتها تماماً كأمّي: أطلقتها بلهجة فلاحيّة لم نكن نتقنها نحن أولاد المدارس. وقالت المرأة العجوز: ما لكما تنظران إلى المرأة

---

(١) زمن الخيول البيضاء، ص٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص٦٦، ٦٧.

هكذا؟ . . . ستأكلانها بعيونكما ، سأل مسؤول الإعلام : هل صحيح أنّها يهودية؟

قالت العجوز : آه . . يهوديّة . . لكنّها فلسطينية . يعني منّا[1] .

وهذا يُظهر -حسب نصر الله- أنّ الصراع العربي الإسرائيلي ، والعربي الغربي ليس صراعاً دينيّاً كما يُحاول الصهاينة إظهاره ، وإنّما صراع استيطانيّ استعماري سببه سيطرتهم الدائمة وطمعهم في الأرض الفلسطينيّة والعربية .

والقضيّة الثالثة التي يظهر فيها الوصف ببعده الأيديولوجي هي العلاقة مع السلطة ، فالعلاقة التي تجمع الأيديولوجيا بالسلطة السياسيّة هي علاقة وثيقة للغاية ، بل وحميمة إلى أبعد حدّ ؛ لأنّ السلطة السياسيّة هي الهدف والدافع الأساس للفعل الأيديولوجي ، والأيديولوجيا في الوقت نفسه هي المعين الذي تستمدّ منه هذه السلطة شرعيّتها ، فهي من ترسم لها الحدود وتقرّر لها الصلاحيات ، ووجود أيديولوجيا سياسيّة لسلطة ما يستتبع بالضرورة وجود صراع منبثق من طبيعة الموقع الذي تشغله هذه السلطة باعتباره «قوّة اجتماعيّة تسعى إلى تحقيق مصالحها»[2] ، فهي ستستخدم وتسخّر هذه القوّة لحماية أيديولوجيتها ، وهذا يتبعه استلزاماً نفي مصلحة أخرى لقوى مغايرة ستصبح فيما بعد أيديولوجيات نقيضة .

من هذا المنطلق «السلطة مقابل من يناقضها» يأخذ الوصف دوره ليساهم في إظهار موقف نصر الله من السلطة ورجالاتها ، ولعلّ الوصف الساخر الذي يقدّمه لقامة الجنرال التي لا تصل إلى الكلب في رواية (عو) هو المظهر الأوّل الذي يطلعنا فيه نصر الله على ما في جعبته فالكلب «نبح وتمرّغ ما إن عبرت رائحة بقايا الطعام رأسه ، ثمّ قام ليؤدّي الحركة التالية من احتفائه : استند إلى

---

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٩٢ .

(٢) دراج ، فيصل (١٩٨٩) : الواقع والمثال ، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة ، ط١ ، بيروت ، دار الفكر الجديد ، ص٣٠٢ .

قائمتيه الخلفيتين فرحاً ، وأطلق الأماميتين إلى آخر مداهما ، فتجاوز قامة الجنرال القصيرة إلى حدّ ما»[١] ومثل هذا الوصف يجعلنا نقف متأملين المغزى الذي يسعى إليه نصر الله ، فلا أظنّ أنّ هذا الوصف يرجع إلى سمات فعليّة في شخص الديكتاتور ، بقدر ما هو أسلوب تجسيد يأخذ موقع الضّد منه ، وكأنّ السخرية هنا تمثّل سلاحاً بيد الضعيف يمكنه من الوقوف في وجه من يظلمه ، أو أنّ هذا الوصف يصدر عن وعي من نصر الله ، فهو يدرك مقدار قوّة الجنرال وتفوّقه على من يعاديه ، والكلب خير برهان فقد كان يتقافز لأنّه يدرك أهميّة هذا الشخص .

ولأنّ الحاكم يمثّل السلطة ، تلك التي لا تقبل النّد ، ولا تعترف بأخطائها ولا بفشلها في تحقيق المنشود والمنتظر منها فإنّها تنتهج العنف والقوّة ضدّ الآخر للتعويض عن النقص الذي تشعر به جرّاء فشلها ، وهي لذلك تستعمل شتّى السبل ، ولعلّ أهمّها : التعذيب البدني أو التغريب المكاني . . . هذه الطرق التي حاول الوصف إظهارها ، وإظهار أنّ ما تفعله السلطة في غرفة التحقيق لا يختلف سواء أكانت مستعمرة أم عربية ، فحين قبضت السلطات على سعد طفل الليلة الاخيرة في نفس الرواية بعد قيامه بالعمليّة الفدائيّة في الأراضي المحتلّة تفنّنت في تعذيبه ، فقد

> راح الأنيق يعمل بنشاط داخل الجرح ، يشقّه ، فيستجيب اللحم بصعوبة ، لحم شابّ متماسك ، كان يودّ أن يذهب بعيداً في التمزيق ، قيل له : ركّز على النقطة الضعيفة في المعتقَل! ولم يرَ الأنيق غير الجرح ، النقطة الضعيفة الوحيدة . بعد ليلتين وحشيتين من التحقيق ، كان الجرح يتّسع أكثر فأكثر ، والصراخ يرتفع كلّما دبّ الصحوّ في جسد الجريح[٢] .

---

(١) عو ، ص٦ .

(٢) المرجع السابق ، ١٠٤ .

مشهد التعذيب السابق الذي وصفه نصر الله يظهر أنّ السلطات العربية قد تكون أكثر دمويّة في تعاملها مع المساجين السياسيين من الاحتلال، وهذا بسبب عمالتها وخيانتها، فالجنرال ينتظر الاتّصال من السفير الأمريكي حتّى يطمئن على نفسه في إشارة واضحة من نصر الله لهذه الخيانة.

«رنّ جرس الهاتف في السيّارة المصفّحة. رفع مساعده السمّاعة، ناوله إيّاها: السفارة الأمريكيّة معك سيّدي. دهش الجنرال. السمّاعة في أذنه!! جاءه الصوت حازماً، مؤنّباً، مطمئناً، غاضباً: طوّقنا الموضوع، هذه المرّة مرّت بسلام. لا داعي للاعتذار عبر الصحف»[1].

والمفارقة أنّهم بعد هذا الخنوع، يضحكون على الشعب بتلك الأسماء الرنّانة للمدن والشوارع

«انطلقت عربة الجنرال عبر شارع «التحرير» انعطفت باتجاه شارع «المجد» ثمّ شارع «النّصر» «فالحريّة»، واجتازت الشارات الضوئيّة عند تقاطع شارعي «الشعب» وشارع «الجنرال»، وهو حيّ كبير سُمي باسمه تخليداً للمذبحة المعروفة التي قام بها قبل سنوات وذهب ضحيّتها ما يزيد عن ألفي قتيل من سكانه»[2].

فالسلطة تقتل شعبها، وتقتل الفلسطينيين، وتكون أكثر صهيونيّة من الصهاينة أنفسهم، فهي سلطة عميلة قمعيّة، وأكثر ما يظهر قمعها للمثقّفين ولأصواتهم الداعية للتحرّر، فهي تكسر الطموح لدى مواطنيها في النهضة والتحرّر، ويُظهر الوصف ما قامت به السلطة ضدّ المتظاهرين لقمع صوت الشعب، ففي رواية (طفل المحاة)، تعمل السلطة على اعتقال من يعارضها بطرق مختلفة.

---

(١) عو، ص٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص٨٧.

وفي موضع آخر أظهر نصر الله تقاعس السلطة بهيئاتها السياسيّة ، وممثليها عن القيام بدورهم ، كما فعلت الحكومة في حرب ١٩٦٧ ، فقد ادّعت أنّها وزّعت الأسلحة على المواطنين في حين أنّها لم تفعل ذلك .

وكذلك الأمر بالنسبة لرواية (حارس المدينة الضائعة) ، في المثال الذي مرّ معنا سابقاً ، ويتحدّث عن المراكز الأمنية كانت فارغة من ممثلي الشعب في إشارة للغياب السياسي للسلطة على المستويين الداخلي والخارجي .

ثالثًا: الوظيفة المعرفية

وهي الوظيفة التي يكون الوصف فيها «وسيلة إلى تقديم مادّة معرفية من خلال التحقيقات والإحصائيات التي تبرز معرفة الكاتب ، وحصيلة مطالعاته وبحوثه»[1] ، معنى هذا أنها تقوم بإعطاء معلومات قد تصل إلى حدّ الوثائق لأمور اجتماعية وإنسانية من جوانب مختلفة . وهذا الأمر ليس غريبًا ، لأن الكاتب في النهاية هو ابن بيئته وعالمه ، فيهما تتشكل شخصيته وأحلامه وأهدافه في الحياة ، فيحاول أن يُظهر هذه المعارف من خلال أعماله ، ويقوم الواصف بهذه المهمّة «اعتقادًا منه أن الإنسان لا يمكن أن ينعزل عن وسطه وبيئته ، وأن هويته تكتمل بثيابه ومدينته ، وبالمقاطعة التي ينتسب إليها»[2] ، على حدّ تعبير زولا .

وإبراهيم نصر الله يجسّد هذه المقولة فهو يكتب الهمّ الوطني والإنساني يكتب فلسطين كما يراها ، ويوثّق لمجموعة من الأحداث السياسية ، والجوانب الاقتصادية والاجتماعية ، حتى أننا يمكن أن نطلق على ما يقوم به الوظيفة التسجيلية التوثيقية . وسنتناول هنا الجانب المعرفي الاجتماعي .

---

(١) قسومة ، طرائف تحليل القصة ، ص٢٠٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٠٤ .

وفي قراءة لمجمل أعماله الروائية يمكن تقسيم هذه الجوانب الاجتماعية في محاور أساسية :

١ . إلقاء الضوء على بعض العادات الاجتماعية الموروثة .

٢ . التركيز على بعض السلوكيات والعادات الاجتماعية الخاطئة ، وسنخصّ هنا الموقف من المرأة .

٣ . الاهتمام بالفلكلور الفلسطيني والتوثيق له .

٤ . أمور معرفية عامّة .

أ. العادات الاجتماعية الموروثة

أصّل إبراهيم نصر الله في أعماله لمجموعة من العادات الاجتماعية ، أو الأعراف السائدة ، فنفض التراب عن بعضها ، وحاول أن يحييها من جديد ، بل يخلّدها في أعماله ، معتمدًا على الوصف بصورة أساسية .

ففي رواية (زمن الخيول البيضاء) ، يعود بنا إلى بدايات القرن العشرين ليطلعنا على عادة تكسير الصحون ، وهي إعلان مهذّب من الشابّ لإعلام أهله بأن موعد زواجه قد حان ، ولا بدّ من التحرّك للبحث عن زوجة المستقبل ، وهذا ما قام به خالد بطل الرواية ، إذ قام بتكسير صحون أمّه حين رأى فتاة أحلامه فقد

> أحبّها ذات موسم غادروا فيه الهادية إلى القدس . . . بمجرّد عودته للبيت أمسك بأحد الصحون وكسره ، سمعت منيرة -أمّه ، تهشّم الصحن ، قالت : انكسر الشرّ!! أمسك الثاني وكسره .
>
> فقالت أمّه : انكسر الشرّ كمان مرّة!! والتفتت إليه تسأله : ما بك اليوم؟ ، وقبل أن تتمّ سؤالها كان واحدًا آخر من عدّة صحون صينية موردة . . . يتناثر على الأرض ، رأته يرفع الصحن ، فصرخت : الحق يا حاج ابنك قبل أن يكسر لنا البيت!! هبّ الحاج محمود راكضًا ، وقد أدرك أن الشوق لامرأة قد ضجّ في عروق ولده!

كانت تلك واحدة من العادات المكلفة المؤدّبة التي يُعلن فيها الشباب في كثير من قرى هذه المنطقة أنهم لم يعودوا قادرين على احتمال العزوبية أكثر مما احتملوها[1] .

وفي نفس الرواية يتردّد صدى عادة يقوم بها الفرسان في فلسطين وهي تقبيل قدم الفرس احترامًا لها ، وهذا ما قام به طارق بن الشيخ محمد السعادات حين رأى فرسه المسروقة بعد طول غياب فـ«أمام دهشة العيون المتطلعة إليه انحنى أمامها ، حتى استوى على ركبته ، أمسك حافرها الأول ، رفعه برفق ، وقد منحته إياه ، قبّله بهدوء وأعاده إلى الأرض بهدوء أكثر ، ثم أمسك بحافرها الثاني ، وقبّله بالطريقة نفسها ، وهي تراقبه بانفعال»[2] .

عادة تقبيل قدم الفرس يكرّرها نصر الله في رواية (قناديل ملك الجليل) ، فهي عادة كان يقوم بها ظاهر العمر دائمًا مع فرسه «حدّق في عينيها الواسعتين القلقتين وقبّل جبهتها ، ثم انحنى وقبّل قائمتها الأمامية اليمنى : أعرف قلقتِ كثيرًا ، حقّك عليّ»[3] ، ويردف نصر الله الأمر بهامش توضيحي يذكر فيه أن ظاهر العمر هو أوّل من قبّل قدم فرس احترامًا لها[4] .

ومن العادات الاجتماعية التي ساهم الوصف في إلقاء الضوء عليها ما يسمّى بـ :تلبيس القبر ، أي دِمايَته ، وهي طلب الأرملة التي يُتوفى زوجها للزواج أثناء دفنه فقد «كانت مسألة تلبيس القبر تعني أمرًا واحدًا فقط ، أنّ من يُلبّس في القبر يطلب زوجة الميت من أهلها» ،[5] وهذا ما فعله الزَوْبعة في رواية (طيور الحذر) ، حين واروا أبا خليل التراب إذ قام بتلبيس القبر ، وكانت النتيجة

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٠ .

(٣) قناديل ملك الجليل ، ص٥٠ .

(٤) المرجع السابق ، ص٥٠ .

(٥) طيور الحذر ، ص٤١ .

-بالطبع ، الموافقة ، إذ كان من الصعب إيجاد زوج في تلك الأيام ، فأهلها «لم يكن لهم إلا أن يوافقوا ، فيقول أحد إخوة الأرملة : مرحبًا بك»[1] .

وإذا ما كنّا نتناول عادات الموت ، فقد أسهب نصر الله في وصف العادات التابعة له ، ومنها تحضير طعام الميت ، ففي رواية (زيتون الشوارع) أرادت سلوى أن تكرّم أمها الميتة التي لا تعرف أين دُفنت بإقامتها طعاماً على روحها ، ولكنها لم تستطع .

> كنت أريد أن أفتح لها بيت عزاء ، وأن أرى الناس يأتون ويترحّمون عليها . كنت أريد أن أعدّ طعام (الوَنْسَة) ، وأقدّمه ثلاثة أيام متواصلة ، وأدعو إليه الفقراء ، أن أقيم لها (عشاء الأموات) في الخميس الأول الذي تلا تبنّي القبر ، ليقرأ الناس الفاتحة على روحها ، لكنني لم أستطع ، فاكتفيت (بخميس الأموات) ، الخميس الثاني من شهر نيسان من كل عام ، أذهب إليها ، وأوزّع الصدقات على روحها ، وأطلب من أحد الشيوخ أو الأطفال أن يقرأ لها القرآن[2] .

وفي (براري الحمّى) يُلقي نصر الله الضوء على واحدة من العادات الاجتماعية التي فرضها العوز والحاجة والفقر على سكان سبت شمران وما حولها ، وهي عادة حمل العظام من الموائد العامة إلى بيوتهم لإعادة طبخها . فحين أقيمت الموائد احتفاءً بالشارع الجديد «الأرز اختفى في البطون الجائعة ، واللحم كان العرس الذي عاشه الجميع حتى النهاية ، أمّا العظام فإنها رحلت ، في أكياس ورقية بأيدي سكان ست شمران ، وثريبان ، ونقمة ، والسواد ، باتجاه الأفواه الصغيرة ، هي عادة لا يخجل منها الفقراء هنا ، يجمعون العظام ،

---

(١) طيور الحذر ، ص٤١ .

(٢) زيتون الشوارع ، ص١٢٧ .

ويعودون بها إلى صغارهم ، حيث يطبخونها ثانية ولماذا يخجلون ما دام سكان البرّ كلهم هكذا»[1] .

يظهر من الوصف الذي يقدّمه نصر الله أنه وصف انتقائي وتوثيقي لمجموعة من العادات التي تجعلنا نعيش في قلب فلسطين التي لم نحيا فيها يومًا ، أي أنّنا إن لم نستطع الذهاب إلى فلسطين فإنّ نصر الله يُحضرها لنا ويجسدها بكلّ تفاصيلها ؛ لتغدو حاضراً أبديّاً ؛ ولذا يكمل ما بدأه بالحديث عن مجموعة من الطرق الشعبية والعلاجات التي تستخدمها المرأة في قرى الريف الفلسطيني ، في حالات العقم أو معرفة نوع الجنين .

فـ(عائشة) والدة الصغير في (طيور الحذر) حين لم تتمكن من الإنجاب لم تترك بابًا إلا وطرقته بحثًا عن علاج ، ابتدأت بتمليس بطنها بيديها المدهونتين بالزيت ، أحضرت المنْخل ، قلبته على ظهره وشدّته بالحبل على بطنها من الأمام ، وظلّت هكذا ، . . . وكرّرت ذلك ثلاث مرات ، فكّرت بالكيّ ، إلا أنها تركته للنهاية ، كانت تخاف النار ، وضعت لزقة لشدّ الظهر بعد أن تحمّمت ، ثم توجّت ذلك بأن جمعت ٤٠ نوعًا من الأعشاب على رأسها الطين والميرمية والزعتر والبطم . . . وضعتها في (قِدْرة) ، أغلقتها بالطين وتركتها تغلي وتغلي ، فتحتها ثم وقفت و«القدرة» بين رجليها ، تصاعد البخار ، تخلّل جسدها كله ، ألهب جلدها ، قالت : إن لم تنفع هذه فلن ينفع شيء . . . لم تكن تجرؤ على الذهاب إلى شيخ لعمل حجاب دون استشارة عليّ[2] .

هذا الوصف السردي يقدّم وصفات الطبّ الشّعبي التي لا زال البعض ممن يعيشون في بيئات مشابهة يؤمنون بها الآن ، ويطبّقونها .

---

(١) براري الحمّى ، ص١١٦ .

(٢) طيور الحذر ، ص٤٦ .

ولّما حملت عائشة أرادت أن تعرف نوع الجنين، إذ كانت تخشى أن تكون حاملاً ببنت، فكان لا بدّ لها من وصفات جديدة يوثّقها نصر الله هنا، فقد كانت

> تخشى أن تكون (قردة). ووضعت سكينًا على النار، عصرت ثديها الصغير، أنزلت نقطة من الحليب على السكين، أطلّت النقطة متماسكة كما هي، لم تنفرش... فابتسمت عائشة... بعد يومين عادت لتقلق من جديد، ملأت كأسًا بالماء، نقّطت داخلها نقطة من حليبها، نزلت النقطة إلى قاع الكأس، لم تطفُ.. فابتسمت عائشة. لكن القلق عاودها، بحثت عن بيت نمل، وضعت على خيط بضع نقاط من حليبها، ألقيت الخيط هناك، وفجأة اندفع النمل باتجاه الخيط جرّه للداخل.. لو لم يكن ذكرًا لما اقترب النمل من الخيط[1].

نلاحظ من الصور السردية، وهي «مزيج من القص والوصف»[2]، كيف قدّم نصر الله هذه العادات الاجتماعية التي قد لا يعرفها الكثير منا، فيقوم هو بإلقاء الضوء عليها موثّقًا من ناحية، ومصوّرًا للحياة لينقلها لنا لنعيش فلسطين التي لم نعرفها، أو الحياة الفلسطينية على أقل تقدير من ناحية ثانية، وليعلن موقفًا إنسانيًا وأيديولوجيًا من قضية المرأة، فعلى البالرغم من حيادية صوت السارد / الواصف، إلا أن اختيار المشهد نفسه يُعلن موقفًا رافضًا، فعائشة امرأة، لكنها تخشى إنجاب بنت (قردة) حسب تعبيرها، وأظن أن المرأة لا تكره إنجاب البنات في مجتمعنا إلا بسبب النظرة السلبية في أحيان كثيرة لها، هذه النظرة التي ترى فيها حملاً زائدًا يجب التخلّص منه، يستوي وجودها وعدمه، وهذا ما يتناوله الجزء الثاني من الوظيفة المعرفية الاجتماعية.

---

(١) طيور الحذر، ص٤٧.

(٢) الماضي، شكري، محتوى الشكل في حارس المدينة الضائعة، بحث ضمن كتاب الرواية في الأردن، ص٩٨.

ب. الأفكار والمشاعر السلبية المتوارثة تجاه المرأة

قلنا قبل قليل إن المرأة ينظر إليها أحيانًا كثيرة بطريقة سلبية في مجتمعنا، وأحيانًا يستوي وجودها وعدمه في عائلتها حتى لو كانت تقوم بالعبء الأكبر في المنزل، ففي رواية (طفل الممحاة)، يستعرض لنا نصر الله في وصفه تكالب شقيقات العريف فؤاد السبع على خدمته، وتنفيذ طلباته، دون أن يشعر بوجودهن، فعند عودته بعد غياب إلى قريته ومكوثه لثلاثة أيام لا يلحظ غياب شقيقته سَعْدَة التي كانت بمنزلة الأم بالنسبة له فقد «كانت أمّه تنجب وسعدة تربي»[1]. فـ«تنحني سعدة وتضع الطعام أمامك، تنحني وترفعه، وتأتيك بما تريد، لكن نظرتك لن تصعد نحو وجوههن لقراءة ما في ملامحهن من أحاسيس نحوك»،[2] والأصعب حين يغبن عن ناظريه «حين ستعود في زيارتك الأولى لرؤية السيدة الوالدة بثيابك العسكرية عند الغروب، ستسألك السيدة الوالدة في الوقت الذي يتأمّلك فيه السيد الوالد بإعجاب، ومعه اثنتا عشرة عينًا هي عيون شقيقاتك.

: ألا تفتقد شيئًا، أحدًا؟

: لا، هكذا سترد بسرعة.

وعندها ستبكي السيدة الوالدة طويلاً حتى غياب آخر شعاع من أشعة الشمس، وتعيد طرح سؤالها.

: ألا تفتقد شيئًا، أقصد أحدًا؟

: لا.

... ستواصل البكاء حتى الصباح، وتقرّر أنها لن تعيد سؤالها ثالثة. لكنّك عند الضحى ستسمع صوتك ينادي، كما لو أنه صوت سواك: سعدة،

---

(١) طفل الممحاة، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص٥٧.

ألا يوجد طعام يؤكل في هذا البيت؟» .[1]

لقد تعامل فؤاد مع أخته وكأنها غير موجودة ، فوجودها أو عدمه لا يشكّل فارقًا بالنسبة له وللأسرة ، فهي من وجهة نظرهم مجرّد شيء من الأشياء ، إذ لم يكن الخطأ في السؤال على لسان الأم مرتين عفوًا أو دون سبب إنه خطأ مقصود ليظهر أنها تتعامل مع بناتها من منطلق الأشياء وليس من منطلق إنساني يساوي بينها وبين الولد ، وهي في هذه النظرة لا تختلف عن والدة الصغير في (طيور الحذر) التي كانت تخشى أن تنجب قردة .

ومن النظرات السلبية في بعض مجتمعاتنا للمرأة ، تلك التي تتعامل معها من منطلق عنصري ، والتفريق بينها وبين بنات جنسها تبعًا للون ، فالفتاة السمراء في مثل هذه المجتمعات غير مرغوب بها في مسائل الزواج ، فهي في مفهومهم شروة ليل ، وإن حصل وارتبطوا بها فذلك لغشّ ما حصل من قبل أهل العروس فـ«لم يكن الناس يفكّرون على هذا النحو ، لطالما حدثت مشكلات لا أوّل لها ولا آخر حين فوجئ أهل العريس بعروس غير تلك التي رأوها ، أو عقدوا زواج بدل ، وفاجأهم الطرف الثاني بواحدة لم يتصوّروا يومًا أنها ستكون زوجة لابنهم»[2] .

فإذا ما تمّ الزواج من واحدة سمراء أو نحيلة جدًا ، فهو أمر يجلب المشاكل غالبًا ، فعمة (عليّ) في رواية (طيور الحذر) اعترضت على زواجه من سمراء نحيلة ، وكانت تحاول جاهدة حتى يتركها عليّ أو يتزوّج عليها «هل تعتقدين أنّك حامل . . . خوفي أنك منفوخة لا أكثر ، هل هناك امرأة يمكن أن تحمل وهي هكذا كالعصا؟ . . . لا تفتح فمها إلا لتلغي الدنيا وحظّ ابن أخيها علي الذي ابتلي بزوجة سمراء (شروة ليل) ، تصرخ في وجه السماء ، والله يا ربّي (عليّ) بيستاهل امرأة أحسن من هذه الجلدة والعظمة»[3] .

---

(١) طفل المححاة ، ص٦٠ ، ٦١ .

(٢) زمن الخيول البيضاء ، ص٣٠ .

(٣) طيور الحذر ، ص٨٠ .

ج. الاهتمام بالفلكلور الفلسطيني والتوثيق له

وتقدّم لنا الوظيفة المعرفية جانبًا من الفلكلور الفلسطيني ، وهو ما يسمّى في ميدان الأدب بـ«الإبداع الشعبي الشفوي»[1] .

فالفلكلور إبداع شعبي يتوارثه الأبناء جيلاً بعد جيل ، يحمل معالم البساطة من حيث اللغة وأسلوب التعبير وينطبع بطابع ذلك الشعب واللغة والعصر ، وهو -في الغالب- شائع بين الناس يدلّ عليهم وعلى حياتهم وتاريخهم ولغتهم ، فحسب غوركي «إن أساس الأدب يكمن في الفلكلور ، أي أدب الشعب ، والفلكلور مادة خام كبيرة وهو مصدر ومعين لجميع الشعراء والأدباء ، وإذا فهمنا الماضي جيدًا ، كان نتاجنا الحالي رائعًا جدًا وسنفهم آنذاك بدقة أهمية الفلكلور»[2] .

ونصر الله يعتمد على الفلكلور في وصفه ، فحين أراد أن يصف فرحة أم خالد في (زمن الخيول البيضاء) ، استخدم الأهازيج التي تظهر هذا الفرح والتي تقوم أساسًا على الوصف ،

ثمّ راحت ترقص وتغنّي
ما تغرّب حبيبي . . . لكنه رجع
حامل فرحة كبيرة وقلبي ما وسع
فرحة غسلت روحي من غمّ ووجع
وضوت لي سمايي ووسّعت ها الدّار[3]

وفي مقطع آخر تكمل هذه الفرحة :

يا طلّة حبيبي ، يا ذهب وألماس

---

(١) رسول ، عز الدين مصطفى (١٩٨٧) : دراسة في أدب الفلكلور الكردي ، ط٢ ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الثقافة والنشر الكرجية ، ص٩ .

(٢) نقلاً عن المرجع السابق ، ص١٠ .

(٣) زمن الخيول البيضاء ، ص٨٥ .

يا تاج الفرحة ، زيّن روس الناس
وها تولي ها الصحن ، لكسر فوقه الكاس
عاشانك لنغني حتى يطلّ نهار(١)

ويكمل سلسلة الأهازيج التي تقال في مناسبات الفرح .

وهذا الموقع لم يكن الوحيد الذي يذكر فيه أهازيج الفرح الفلسطينية التي تشكّل جزءاً من التراث ، هذا التراث الذي بدأ بالتراجع والنسيان من الذاكرة – حتى الشعبية منها ، بفعل التطوّر الحضاري الذي يسيطر على مجتمعاتنا حاليًا ، فحين وصلوا قرية عروس خالد في نفس الرواية أعطوا أوصافًا لوالد العروس من خلال هذه الأهازيج الشعبية الفلكلورية

يابي محمد يا كبير الشّان
يا حصان امحوط ياسْبُوعَهْ وغزلان
يابي محمد يا شباك العلّيّةْ
يا ألف شمعة جوا روحي مظويةْ(٢)

وأهازيج الفرح لم تكن الوحيدة الموجودة ، فهناك أهازيج الحج التي يُستقبل بها العائدون من أداء مناسكه ، وهي تقوم في مجملها على الوصف كذلك

يوم ما ودّعناهم برْق ورعود
يوم ما استقبلناهم نضرب بارود
يوم ما ودّعناهم مطر سيل
يوم ما استقبلناهم حنّينا الخيل
رجعوا لي من النور شمس مضويّة
يا فرحة أخته بالطلّة البهيّة(٣)

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٨٥ ، ٨٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص١١٠ . ملاحظة : هكذا وردت في النص .

(٣) المرجع السابق ، ص١٨٥ .

ويكمل نصر الله وظيفته المعرفية ، موثقًا لجانب مهمّ من الثقافة الشعبية الفلسطينية حتى نعيش فلسطين التي لم نعرفها ، ونمشي في أزقّتها وقراها ونشارك أهلها أفراحهم ومناسباتهم ، حتى حكاياتهم الشعبية التي صاغتها الأهازيج .

يا شعر الولدْ سنابل مضويّة
يا شبه الذهبْ ع صدر الصبيّة
يا شعر الولدْ أنعم من حرير
حمامة بتهدّي وحمامة بتطير
يا شعر الولدْ سحره ذوّب قلبي
احفظه من الشر واحرسه ربّي[(١)]

إنها الحكايات الصغيرة التي نمت في فلسطين الجميلة قبل الاحتلال الإسرائيلي الغاشم ، والمعتقدات التي سكنت عقولهم ونفوسهم ، فالأهزوجة السابقة قالها في سياق حديثه عن أمّ الفار ، فقد

كانت حكاية أم الفار واحدة من حكايات الهادية المعروفة ، فبعد أن مات ابنها الأوّل وابنتها بعده ، قال لها أحدهم : إن أنجبت ولدًا ضعي على رأسه سن فأر كي لا يموت! . . . حين ولدت ابنها الثاني ، أعلنت بأنها بحاجة إلى سن فأر ، وقالت لأولاد الهادية : إنها خصّصت جائزة محترمة لمن يأتيها بالفأر الأكبر . عادوا لها بفئران كثيرة انتقت الأضخم منها وخلعت سنّه بيدها ، وضعته على رأس وليدها ، ثم تحت مخدّته بعد ذلك ، ولما كبر الولد وأصبح يمشي ، علّقته في عنقه[(٢)]

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٢١٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢١٠ .

د. أمور معرفية عامّة

تحفل العديد من روايات إبراهيم نصر الله بالوصف الذي يؤدي وظيفة معرفية، فهو يحاول مشاركتنا في خبراته ومعارفه، ويظهر لنا جانبًا من سعة اطّلاعه، ففي رواية (حارس المدينة الضائعة)، يبيّن لنا سبب تسمية (وادي الرمم) بهذا الاسم، وهو يبيّن أخطار السيل المتدفّق نحوه في مواسم الشتاء «ليس هناك ما يمكن أن يفسّر في الاسم، فهو مفسّر نفسه بنفسه.. شارعًا ضيّقًا محفّرا كان... لا تعبره سوى القلاّبات التي تنقل ما تجود به الكسّارات على أهل عمّان، كي يبنوا بيوتهم. وعلى جانبيه كانت جيف الحيوانات باستمرار، وكان الحطام، وما تخلّفه صهاريج النضح وراءها من روائح منبعثة من السيول السوداء»[1].

ومما يدرج في الوظيفة المعرفية إظهار طبيعة الحياة في مدينة عمان في يوم مثل يوم الجمعة الذي تلزم النساء عادة بيوتهن «وعمان، مدينة للرجال يوم الجمعة، ترى مئة رجل قبل أن ترى امرأة واحدة، فتاة»[2]، إنه يتحدّث عن طبيعة الحياة التي أظنّ أنها تغيّرت كثيرًا في هذه الأيام، وتلك الطقوس المحافظة التي تغيّرت مع الزمن.

ويظهر الوصف طبيعة الحياة الاقتصادية في السعودية في الفترة التي تناولتها (براري الحمّى)، فقد كان الناس يعتمدون على الأسواق التي تتنقّل في القرى المحيطة

> في هذا البر الواسع... تتنافر القرى... ولا يبقى هنالك ما يربطها غير أيام الأسبوع... أيام الأسواق. السبت... لسبت شمران، والأحد (لِنَمرة) والاثنين «لسر بني المنتشر» والثلاثاء ويطلعنا فـ«لعمارة» والأربعاء «لنخال» والخميس «للمخواة» والجمعة لله.. و«للسواد».

(١) حارس المدينة الضائعة، ص٨٧، ٨٨.

(٢) طيور الحذر، ص١٢٧.

وفي الأسواق يلتقي الناس . . . بين العرائش الصغيرة . . . التي ما تلبث أن ترحل عند الظهيرة إلى سوق اليوم التالي[1] .

ويروي في زمن الخيول البيضاء سبب إطلاق اسم البرمكي على مربي الخيول التي تلقّح بقية الأفراس ، فهو واحد من رجالها الأكثر شهرة كان ، أما رزقه فيأتيه من مصدر واحد ، هو تلقيح حصانه لأفراس الناس ، ولأنه حصان معروف بأصالته ، وغالبًا ما تكون هذه الفحول معروفة الأصول ، فإن مردود عمله كان جيدًا باستمرار . كل رجل من هؤلاء الذين يمتهنون هذا العمل ، كان يسمى البرمكي ، وكأن أسماءهم تتلاشى بمجرد أن يتخذوا هذه المهنة وسيلة رزق[2] .

كما يطلعنا الوصف في وظيفته المعرفية الاجتماعية على بعض عادات البدو في الزواج وهي حمل الراية والتكافل الاجتماعي ، فحين قرّر بِشْر الزواج من غزالة ابنة عمه في (قناديل ملك الجليل) فناولته تلك الراية «امتدّت يدها إليه بشعلة متقدة ، وقالت : هذي نار عرسك يا بشر ، شعّلها! . . . أعاد بشر المشعل إليها ، فامتدت يدها إليه براية بيضاء ، وقالت : لتكمل ما بدأته يا بشر»[3] .

ويقوم نصر الله في الهامش بتوضيح المقصود ويقول : «كان من عادات البدو ، أن من يريد أن يخطب ، يحمل راية بيضاء ويدور بها بين خيام قبيلته وخيام القبائل الصديقة القريبة ، دليلاً على أنه يدعوهم لخطبته ، وكلما مرّ من أمام بيت يخرج صاحب البيت ويقدّم له هدية الخطبة ، شاة حينًا ، وحينًا ناقة ، وحينًا حصانًا ، ولأنهم كانوا يعرفون كل شيء عن بشر وفقره ، فقد أغدقوا عليه الكثير ، كعادتهم في مساعدة المحتاج»[*] .

---

(١) براري الحمّى ، ص٢٤ .

(٢) زمن الخيول البيضاء ، ص٥٤ .

(٣) قناديل ملك الجليل ، ص٨٥ .

(*) زمن الخيول البيضاء ، هامش ص٨٥ .

الفصل الرابع

الوصف وعناصر السرد الأخرى

١. الوصف والسرد
٢. الوصف والزمن
٣. الوصف والحوار
٤. الوصف واللغة

الوصف وعلاقته بالعناصر الأخرى

يلعب الوصف إلى جانب السرد والحوار دوراً أساسيّاً وفعّالاً في إكمال بنيان العمل ، وتشييده بطريقة فنّيّة ، صحيح أنّ الوصف «قد يبلغ من الأهمّيّة والمهارة ما به يغني عن سائر الأدوات القصصيّة ، عندما يمكّن من تقديم قصّة في شكل صور أدبيّة ، أو حتّى في شكل رسوم أو لوحات»(١) ، إلا أنّه لا يقدّمها في معزل عن السرد والحوار ، فهو يرتبط بكلّ الجزيئات : الشخصيّات ، والزمان ، والمكان ، والسرد ، واللغة ، والوصف كما السرد مرّ بمراحل تطوّر مختلفة ، ابتداءً من الوصف التقليدي وصولاً إلى الوصف التجريبي الذي يستخدم تقنيات حديثة ومختلفة ، وسنحاول الوقوف على علاقته بشكله التجريبيّ مع عناصر السرد الأخرى عند إبراهيم نصر الله ، فما هي العلاقة التي تربط بينه وبين هذه العناصر؟ وما أهمّيّة الوصف في كلّ منها؟

أوّلاً: علاقة الوصف بالسرد

يعدّ السرد من أهمّ مكوّنات العمل الروائي ، فهو قوام الرواية ، ويعني «نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغويّة»(٢) ، أو هو «بثّ الصوت والصور بوساطة اللغة ، وتحويل ذلك إلى إنجاز سرديّ ، إلى مقطوعة زمنيّة ولوحة حيّزيّة ، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خيالياً أم حقيقيّاً»(٣) ، ويقوم السرد على دعامتين أساسيتين :

(١) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٢ .

(٢) إسماعيل ، عزالدين (١٩٧٦) : الأدب وفنونه ، ط٦ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص١٨٧ .

(٣) مرتاض ، عبدالملك (١٩٩٨) : في نظرية الرواية ، ٢٩٠ .

أولاهما : أن يحتوي على قصّة ما ، تضمّ أحداثاً معيّنة .

وثانيهما : أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصّة ، وتسمّى تلك الطريقة «سرداً» ذلك أنّ قصّة واحدة تُحكى بطرق متعدّدة ، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في «تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ»[1] .

فالسرد هو شكل المضمون ، وهذا المضمون يحتاج إلى عناصر مختلفة ليظهر للقارئ بشكل جلّي ، ومن أهمّها الوصف ، فالنّص الروائي ينقسم غالباً إلى مقاطع وصفيّة تكشف عن الأشياء وتمثيلاتها ومكوّناتها : الأماكن خصوصيّتها ، والشخصيّات وسلوكيّاتها وطباعها ، وفي الجانب الآخر نجد مقاطع سرديّة تتناول الأفعال/ الأحداث ، وحركة الزمن ؛ ممّا يقسم العمل إلى أشياء وأحداث ، ولكلّ منهما طريقته فـ«أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف ، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) ، وأسلوب الأحداث هو السرد»[2] .

وبالرغم من الإحساس الذي كان سائداً قديماً بأنّ الوصف يقوم بعرقلة السرد وتبطيء أحداثه ومجرياته ، فإن تقنية الوصف التي يستخدمها الروائي هي في الأساس تقنية زمانية يصعب أن تخلو منها رواية ما ، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة من الوصف ، فإنّه من العسير أن نجد سرداً خالصاً من الوصف حسب جيرار جينيت ، فهو يرى أنّ كلّ حكي «يتضمّن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يُوصف بالتحديد سرداً ، هذا من جهة ، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو أشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً»[3] ، فالوصف كان يُنظر إليه على أنّه التقنية الزمانيّة التي تعمل على الإبطاء المفرط

(١) لحمداني ، حميد : بنية النصّ السردي ، ص٢٠٦ .

(٢) إمبرت ، إيزيكي أندرسون (٢٠٠٠) : القصّة القصيرة : النظرية والتقنيّة ، تر : علي إبراهيم منوفي ، مراجعة : صلاح فضل ، ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص٣١٨ .

(٣) لحمداني ، حميد : بنية النصّ السردي ، ص٧٨ .

لحركة السرد في بنية الرواية التقليديّة ، وتعليق مجراها لفترة ما ، الأمر الذي يعني «تعطيل زمنيّة السرد وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقصر ، ولكّنهما يفترقان إلى الحدّ الذي يبدو معه وكأنّ السرد قد توقّف عن التنامي مفسحاً المجال أمام الروائي بضمير الـ (هو) كي يقدّم الكثير من التفاصيل الجزئيّة[١] ، وبالتالي يُمكن القول إنّ العلاقة بينهما علاقة تنافر ، إلا أنّ هذا الأمر في الغالب ليس صحيحاً ، فكلاهما –الوصف والسرد- يصبّان في مصبّ واحد ، ويهدفان إلى غاية أساسيّة وهي خدمة العمل الأدبي ، إذ لا يستغني أحدهما عن الآخر ، فـ «الوصف والسرد وجهان لكيان القصّة في عالم الأدب ، مثل الجسد والروح في الكائن الإنساني»[٢] .

وبالعودة إلى كلام سيزا قاسم السابق والخاصّ بمجال عمل كلّ منهما واختصاصه ، يخال الإنسان أنّنا نستطيع فصل السرد عن الوصف في العمل بسهولة ، وهذا الأمر لم يعد ممكنًا مع الرواية الحديثة خاصة التجريبية منها ، فقد تغيّر دور الوصف تبعاً لرؤية الكاتب واستراتيجيته في الكتابة ، فأخذ الكتّاب يتعاملون معه من منظار جديد ، وأعطوه أدواراً ووظائف إضافيّة لم يكن يقوم بها من قبل ؛ ممّا أدّى إلى تداخله مع السرد ، ولم يعد بالإمكان الفصل بينهما بسهولة ، إذ إنّه من الصعب تحديد الحدود الفاصلة بين السرد والوصف ، وبالتالي صعوبة الحديث عن استقلال تامّ بينهما ، فـ «الحدود تتلاشى تغيم بين السرد والوصف عندما يتداخل المكان بالزمان أو عندما يصير المكان أو شيء من الفضاء شخصيّة مستقلّة بخطابها المتميّز»[٣] ، إذ إنّ المكان الروائي في الرواية الحديثة ، مثلاً ، لا يتمّ تقديمه - غالباً - بفصل السرد عن الوصف ، بل على العكس ، هما يندمجان ويتداخلان في نسيج الخطاب الروائي فـ«السرد والوصف

---

(١) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، ص١٧٥ .

(٢) إمبرت ، إيزيكي أندرسون : القصّة القصيرة : النظرية والتقنيّة ، ص٣٠٨ .

(٣) الحسن ، أحمد : تقنيات الرواية ، ص٧٣ .

لا ينفصلان أو لا يكادان ينفصلان ، فهما أكثر ما يكونان تلازماً وأقلّ ما يكونان تزايلاً واتّفاقاً»[1] ، وهذه العلاقة بينهما أي علاقة تضفي على مكان الحدث تفاعلاً ، وصورة مشهديّة تعطيه روحاً وحيويّة وحياة .

وبالرغم من التداخل الذي ذكرناه بين الوصف والسرد إلا أنّ هذا الأمر لا يمنع أن تكون هناك مجموعة من الاختلافات التي تجعلنا نميّز بينهما أثناء قراءة النّصّ ، ولعلّ أهمّها ما ذكره جيرار جينيت عن مجال عمل كلّ منهما ، في المقبوس السابق الذي تحدّث عن مجال اختصاص كلّ منهما ، وهو ارتباط السرد بالأحداث ، والوصف بالأشياء والأشخاص .

والأمر الثاني متعلّق بالمعجم اللغوي لكلّ منهما ، فالمعجم اللغوي الذي يستخدمه السرد قوامه الجملة الفعليّة كونه محوراً زمنيّاً يوحي بالحركة والاستمراريّة ، بينما تلجأ اللغة الوصفيّة - في الغالب - إلى استخدام تراكيب لغويّة قائمة في بنيانها على الجملة الاسميّة لا سيّما النعت ، وهذا لا يعني استبعاد الفعل من العمليّة الوصفيّة وإنّما إمكانيّة استخدامه ، ليس بناء على حركته وإنّما بناءً على هيئته ، أي الصورة التي يخلقها في ذهن المتلقّي . كما أنّه يوفّر للكاتب خيارات تركيبيّة ولغويّة ، وتنوّعات تُضيف مزيداً من الحيويّة والإبداع اللغوي على نصّه .

وهناك جانب متعلّق بصلة كلّ منهما بالعمل ، فإذا كان السرد يُعتبر الفعاليّة الزمنيّة للنصّ الروائي ، فإنّ الوصف هو الأداة الاستراتيجيّة التي تقدّم الأشياء وترسم صورتها ، خاصّة المكان والشخصيّة ، معتمدة على الحواس المختلفة ، وبناءً عليه «يكون للرواية بُعدان : الأوّل أفقي يشير إلى السيرورة الزمنيّة ، والثاني عمودي يُشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث ، وعن طريق تداخل السرد والوصف واندماجهما يتشكّل فضاء الرواية»[2] ، فبما

(١) مرتاض ، عبدالملك ، في نظريّة الرواية ، ص٣٠٢ .

(٢) لحمداني ، حميد : بنية النص الروائي ، ص٨١ .

أنّ السرد يقدّم الأحداث والأعمال فإنّه ذو طبيعة زمنيّة ، ويقوم بتطوير الحدث بطريقة عموديّة ، فيما يقوم الوصف بتوسيع النّصّ أفقيّاً ؛ لأنّ هدفه الأساس بناء الموصوفات بأشكالها وانتشارها ، وبالتالي يُوقف ولو جزئيّاً زمن السرد أو الحركة ، وهذا يجعل «السرد أكثر حيوية ، والوصف أكثر تأمّليّة»(١) .

إضافة إلى أنّ ثنائيّة السرد والوصف تتمّ بطريقة تكامليّة وعفوية تؤدّي إلى زمكانيّة الأحداث ، وجدلية الزمان والمكان ، فالوصف يجمع بينهما ، ويقرّب صورتهما للمتلقّي .

ومهما كان الدور الذي يلعبه الوصف ، ومقدار حضوره في العمل الأدبيّ . . . ، فإنّه يتطلّب في جميع الأحوال كاتباً ماهراً يستطيع الانتقال والتلاعب في العمل ، ونسج لغته السرديّة والوصفيّة في الوقت المناسب والمكان الملائم ، وهذا الأمر ليس بالهيّن لأنّ الوصف يحتاج إلى مهارة وقدرة ، فهو «عمليّة تبدو أكثر ثقافيّة ومهنيّة ، وهي هادفة في كلّ الحالات -داخل النّصّ وخارجه- من عمليّة السرد التي تبدو أكثر عفويّة»(٢) .

وفي ضوء هذه الرؤية نستطيع الحديث عن نوعين من الوصف عند إبراهيم نصر الله تبعاً لعلاقته بالسرد ، وقد تحدّثنا عنه سابقاً عند الحديث عن الوظيفة السرديّة : وصف منقطع عن السرد ، ووصف متداخل مع السرد .

أ. الوصف المنقطع عن السرد:

وفي مثل هذا النوع يشكّل الوصف وقفة للسرد -قد تكون طويلة وقد لا تتجاوز بضع كلمات- لتقوم بوظيفة ما ، قد تخدم السرد وقد تكون زخرفيّة جماليّة بعيدة عن مضمونه المباشر ، وهو ما يطلق عليها جيرار جينيت الوقفة الوصفيّة وإن كنّا نستطيع أيضاً تقسيم هذا النوع إلى قسمين من حيث وظيفته التي يؤدّيها في أعمال إبراهيم نصر الله :

(١) محفوظ ، عبداللطيف ، وظيفة الوصف في الرواية ، ص٢٩ .

(٢) هامون ، فيليب : في الوصفي ، ص٩٩ .

١ . وصف له علاقة مباشرة بالسرد:

ويساعد هذا النوع في بناء العمل وتقوية أركانه ، إذ يقوم السارد/ الواصف بوصف شخصيّة أو مكان أو حدث . . فيما يمكن أن نطلق عليه الوصف البنائي ؛ لأنّه يشدّ بنيان السرد ويكمله ، وبالتالي لا يمكن اعتباره خارجاً عن النّص وإنّما جزءاً أساسيّاً من سياق السرد ، وأمثلة هذا النوع كثيرة عند إبراهيم نصر الله ؛ فهو يتعامل مع الوصف بصفته عنصراً أساسيّاً في بناء عمله ، يساعده على بناء أحداثه ، خاصّة أنّه يميل إلى الأسلوب السينمائي ، وفي هذا الأسلوب تكون الصورة فيه سيّدة الموقف ، والتي تعبّر عن أدقّ الأمور وأبسطها ، وهذا ما يفعله ، فهو يرسم بالكلمات في مواضع مختلفة يسعى من خلالها إلى تحقيق هدف ما ، وإذا نظرنا إلى الأماكن التي توقّف فيها السرد في رواياته ليفسح المجال للوصف ، نجده يستخدمه إمّا لتجميد لحظة معيّنة ، أو ليقدّم وصفاً تاريخيّاً ، أو لتكثيف فكرة معينة كعمق المأساة الفلسطينيّة ؛ لذا يتوقّف ليصف المكان أو الشخصيّات أو الحدث .

فمن اللحظات التي يتوقّف فيها السرد ليجمّد لحظة معينة ، وليصف المكان ما نراه في رواية (زمن الخيول البيضاء) ، فالحاج خالد حين عاد متسلّلاً إلى قريته بعد أن سمع أنّ الإنجليز قاموا بنسف بيته ، قام السارد برسم ملامح هذه الصورة بعد أن توقّف السرد مفسحاً المجال لذلك الأمر

> بعد أيّام وصل الحاج خالد بنفسه ليلاً إلى الهادية ، دخلها ، لم يكن هناك سوى الصمت ، الصمت المريب الذي أوشك أن يدفعه للعودة ، لكنّه واصل بحذر . . . وصله ، بحث بعينيه عنه ، كان المكان فارغاً تماماً ، كان قد تحوّل إلى تلّ صغير بائس من الركام ، لا شيء يشير إلى وجوده الذي كان سوى برج الحمام المتصدّع وشجرة السنديان التي تتوسّط الحوش ، أمّا شجرة البرتقال فقد بدا للجميع بأنّها تبخّرت في الهواء(١) .

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٣١١ .

هذا التوقّف للسرد فسح المجال للوصف بأن يبرز معتمداً على حاسّتي البصر والسمع ، وقد ساهم في تحقيق عدّة أهداف ، أوّلها : تاريخي يهدف إلى إظهار الوحشيّة التي تعامل الإنجليز فيها مع الفلسطينيين ، خاصّة من قاومهم منهم ، لقد أصدروا عليهم أحكام الإعدام ولاحقوهم وهدموا بيوتهم بل نسفوها ، فالنسف فيه دلالة على محاولتهم طمس الوجود الفلسطيني وطمس الخير والجمال فيه ، ولكنّهم لم يستطيعوا ، صحيح أنّ شجرة البرتقال لم تعد موجودة وكذلك برج الحمام ، لكن السنديانة بقيت ثابتة مقاومة ؛ لتثبت أنّ الفلسطيني سيبقى بالرغم من كلّ محاولاتهم البائسة ، وثانيها : تقني بنائي ؛ إذ إنّ هذا الوصف أوقف اللحظة لِيعطيها بعداً دراميّاً يمثّل من خلاله عمق الألم لانهدام البيت ، فالتجميد هنا عمل على تركيز هذه اللحظة في الذاكرة ليحفره وشماً لا يُمحى من التاريخ الفلسطيني الذي يُحاول التاريخ الرسمي طمسه ، وهو بذا يخدم ثيمة العمل ، ويساعد في التأريخ للحظات مهمّة ومصيريّة ، ويطبعها في ذهن المتلقي .

وفي موقع آخر من نفس الرواية ، يتوقّف السرد مرّة أخرى معلناً بدء الوصف من خلال فعل الرؤية الذي قام به الحاج خالد للبلدة ، وهنا شكّل الوصف اختصاراً لفترة زمنيّة طويلة ، أراد أن يُظهر من خلالها الاختلاف والتغيير اللذين أصابا قرية الهادية بعد مضيّ حوالي عشرين عاماً فقد

> ألقى الحاج خالد نظرة على الهادية ، أحسّ بأنّه لم يرها منذ زمن بعيد ، كانت قد كبرت ، انتشرت ، لكنّه لم يلحظ ذلك الذي يراه للمرّة الأولى ، كانت بيوت القرية أمامه قد انتشرت في كلّ الاتّجاهات ، وغدت المقاهي جزءاً من حياة القرية وحياة زوار السوق الذين يجدون فيها بعض ما يحتاجونه ، كان محمّد شحادة أوّل من تجرّأ على إنشاء مقهى بعد أن رأى مقاهي الرملة ويافا والقدس ، ثم تبعه مقهى شاكر مهنّا الذي أدخل الراديو ، وقبل أن يختطف كلّ زبائن السوق نزل محمّد شحادة إلى القدس واشترى

أحدث وأجمل وأصغر راديو من ماركة فيليبس ، فأصبح باستطاعة الناس أن يسمعوا أغاني صالح عبد الحيّ وأمّ كلثوم وسيّد درويش ومحمّد عبد الوهاب ، وأن يتتبّعوا أدقّ أخبار فلسطين من شمالها إلى جنوبها دون ان يكونوا مضطرين لانتظار وصول الأخبار من أفواه الناس . وتحوّل كثير من أهل القرية للسهر في المضافات[١] .

يقدّم نصر الله في هذا النّص الطويل نسبيّاً صورة لحياة الناس في فلسطين في زمن الخيول البيضاء ، في ذلك الزمن الجميل الذي بالرغم من صعوبته ووجود الاحتلالات المتواليّة إلا أنّ الفلسطيني استطاع أن يعيش فيه حياة كاملة وكريمة ، حياة إنسانيّة حقيقيّة بكلّ تفاصيلها ، وكأنّ نصر الله يعقد مقارنة غير مباشرة مع الأوضاع في الشتات ، فالمقهى في «زيتون الشوارع» ، كان مرتبطاً دائماً بالدخان الذي يسيء للناس ، وبسيارة الشرطة التي تعتقلهم ، وتهين كرامتهم ، فيبتعد بذلك عن كلّ ما هو الإنساني ، بمعنى أنّ هذه الوقفة الوصفيّة التي قدّمها لحياة الناس في الهادية شكّلت جزءاً من بناء الحدث ، ولم تأتِ دون سبب درامي ، من ناحية ثانية ، قد يكون هذا الوصف إشارة متفائلة إلى أنّ فلسطين عرفت الاحتلال طوال عمرها ، واستطاعت أن تتغلّب عليه ، وتتفوّق ، فنصر الله دائماً يقوم وبطريقة غير مباشرة بتقديم فلسطين على أنّها أرض الاحتلالات المستمرّة ، وفي نفس الوقت لديه تفاؤل بأنّ فلسطين قادرة على التغلّب عليها ؛ لأنّ هذا هو منطق التاريخ العقلي ، فبالرغم من أنّ روايات الملهاة تفيض بالألم إلا أنّها تقدّم رؤية تاريخيّة جوهريّة وهي أنّ فلسطين ليست سوى معبر لهؤلاء الغزاة والمحتلين ، ومهما جثم الصهاينة على أرضها فلن يكونوا أكثر من عابرين لهذه الأرض وسيغادرونها لا محالة كما غادرها غيرهم من الغزاة .

وقد لعب وصف المكان دورًا في بناء الحدث في رواية (قناديل ملك الجليل) ، وذلك في وصف قرية عرّابة البطوف التي وصلها ظاهر العمر بعد أن

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٢٠٢ .

ترك بلدته وعائلته خوفاً من اكتشاف الجريمة التي ارتكبها حين قتل الرجل الذي كان يُحاول الاعتداء على إحدى فتيات القرية فقد «اختطفت قرية عرّابة البطوف قلوبهم حين رأوها، كانت قطعة من الجنّة، تحيط بها الغابات، وسهلها الفسيح عامر بكلّ خيرات الله على الأرض»[١]، فهذه القرية ساعدت ظاهر على الخروج من أزمته النفسيّة، وكانت بديلاً ملائماً جعله وعائلته لا يشعرون بالغربة أو بحجم الخسارة حين تركوا قريتهم، بل بالعكس لقد كانت القرية بالنسبة لهم مكاناً أليفاً مميّزاً، واستطاعوا خلال فترة وجيزة أن يكوّنوا لهم اسماً ومكانة عالية، فهي في النهاية في فلسطين أي في الوطن، وهناك لا يشعر الإنسان بالغربة.

وفي رواية (تحت شمس الضحى)، تلعب الوقفة الوصفيّة المرتبطة بالسرد دورها في تكثيف فكرة الشتات، والواقع الفلسطيني الأليم، ويصوّر عمق المأساة، إذ يبحث ياسين الأسمر عن غرفة يسكنها، وعند هذه النقطة ينقطع السرد؛ ليقدّم نصر الله وصفاً مأساويّاً على لسان ياسين للوضع الفلسطيني

تحتاج لخصوصيّة ما، كي تتذكّر أنّك جزء من البشر، لا مجرّد رقم من الأرقام، تحتاج مسافة فاصلة، تتأمّل فيها روحك، بعيداً عن عيون الناس. هذه المساحة دائماً هي كونك الصغير، ترتّبه: هنا مصباح، هو بمثابة شمسك الصغيرة، حوض نعناع ودالية يؤكّدان وجود الأرض والحقول خارج أسوار التنك، نافذة تستدعي الفضاء، وإن كان ثمّة أسرة، فهي عالمك الصغير. فكما تعرف، لم يكن باستطاعة الإنسان... كان لا بدّ من وجود هذا العدد القليل، الذي قد يكون أسرتك أحياناً، أو أصدقاءك، حتّى تقول بهم، للبشر، إنّك تحبّ العالم[٢].

---

(١) قناديل ملك الجليل، ص١١٠.

(٢) تحت شمس الضحى، ص٦٩، ٧٠.

يُظهر نصر الله من هذا المقطع افتقار الفلسطيني إلى الإحساس بالأسرة وبالوجود الإنساني والعائلة الخاصّة، افتقاره لأدنى مقوّمات الحياة الإنسانيّة، فهمّه مختلف، همّه البلاد بأسرها.

ونجد أيضاً وصفاً للمكان، للبناية التي كان يقيم فيها العجوزان في رواية (مجرّد ٢ فقط)، هذا المكان الذي تحوّل إلى ملجأ للفلسطينيين في المذبحة، فقد أراد السارد أن يحدّده، فقام بوصفه بشكلٍ تفصيليّ، فـ «في البناية التي قرّر صاحبها على طرف المخيّم أن يُحاكي بها ناطحات السحاب.. وكانت بلا أعمدة.. وبلا جسور، بناية كبيرة، عملاق دون هيكل عظمي.. بطوبها المعفّر، وشبابيكها الصغيرة، التي لم تعد صغيرة.. التي اتّسعت.. الشبابيك التي تنفّستْ دخان الحرائق وجمعته في الغرف.. والستائر ذات الألوان المتعدّدة. في آخر المزراب المُنْحدر من السطح.. المزراب المبقور في موضعين.. في آخره تماماً.. كان القبو»[1]، هذا المكان كان الملجأ الوحيد للناس للهروب من الموت المحيط بهم من كلّ اتّجاه، وهو مكان رمزي، فالعجوزان اللذان يسكنان فيه شكّلا الأمل في التغيير، وعبّرا عن الوحدة والتلاحم التي تجمع الفلسطينيين، وقد حرص نصر الله على وصف ملابسهما الفلكلوريّة الفلسطينيّة، وهو الوصف الوحيد الذي نجده بهذا الوضوح في الرواية، فالمرأة «كان لها صدر كونيّ.. يتدلّى حاملاً ثوبها إلى ما تحت خصرها.. خصرها الذي يحيط به حزام هائل.. الحزام الهائل الذي يندلق صدرها فوقه»[2]، أمّا زوجها فقد «كان نحيلاً جدّاً، قصيراً.. يلملمه حزام بنّي.. من أيّام فلسطين.. ربّما. انحدرت حطّته البيضاء مصفرّة فوق كتفيه.. كتفيه اللذين يرفعان القمباز الذي يستره كمشجبين متجاورين.. أكثر ممّا هما كتفان»[3]، معنى ذلك أنّ انقطاع السرد

---

(١) مجرّد ٢ فقط، ص٥٩.

(٢) المرجع السابق، ص٦٠.

(٣) المرجع السابق، ص٦٠.

في مثل هذه المواضع يُعطي وظيفة واضحة ، وهي المساهمة في تقديم رؤية الكاتب ، والفكرة التي يسعى إليها .

ومثل هذه الوقفات لا يقوم بها نصر الله لوصف المكان فقط ، بل قد يستخدمه لإظهار ملامح الشخصيّات كما في الوصف السابق للعجوزين ، وكما هو الحال في وصف شخصية أبي أكرم عمّ سلوى في رواية زيتون الشوارع ، فقد توقّف السرد ليبدأ الوصف معلناً أوصاف أبي أكرم «إجابته أعطته فرصة لأن يضحك ، لأن يعيد ترتيب ملامحه من جديد . كان في نهايات عقده السابع . وجه مستدير مائل للبياض ، شارب خفيف ، مهذّب بعناية فائقة لا يحصل عليها إلا شارب رجل وصل إلى الدرجة الثانية في الوظيفة . متقدّم ومدبر في اللحظة ذاتها ، مطمئن باستناده إلى عبارات تحمل أكثر من وجه ، لكن عينيه كانت نقطة ضعفه الوحيدة»[1] ، فتوقّف الحديث بين عبد الرحمن وأبي أكرم كان المبرّر لابتداء الوصف لهذه الشخصيّة الإشكاليّة ، فأبو أكرم هو الوحيد في الرواية الذي ركّز نصر الله على وصفه الخارجي بتفاصيله الجسديّة ، صحيح أنّه وصف سلوى والست زينب ولينا ، ولكّنه لم يركّز على الملامح الجسديّة بالتفصيل إلا معه ، ولعلّ ذلك عائد لأهمّية الدور الذي يقوم به ، فهو عميل باع الأرض والوطن مقابل المال والأطماع الشخصيّة ، واغتصب سلوى ابنة أخيه ، وساعد حضرته والشيخ على اغتصابها ، فهو يمثّل الآخر ، أي النقيض لأيمن وعلاء الدين . . وغيرهما ممن دفع حياته ثمناً لقضيّته ، والأهمّ أنّه فلسطيني الهويّة ؛ فإبراهيم نصر الله في سرده لقصّة فلسطين ، لم يقدّم شعباً أسطوريّاً خالياً من العيوب ، وإنّما قدّم شعباً إنسانيّاً بكل فئاته ، ومن بينها العملاء والخونة ، كما في شخصيات الهبّاب في (زمن الخيول البيضاء) ، وإخوة ظاهر العمر وأبنائه في (قناديل ملك الجليل) ، ممّا يدفعنا إلى رؤية نصر الله وهو يقدّم الصورة بأبعادها من جهة ، كما لا يُلقي بمسؤوليّة تحرير فلسطين على هذا الشعب

(١) زيتون الشوارع ، ص٤١ .

وحده ، فهو في النهاية وبالرغم من صلابته وقوته شعب عاديّ ، هذا من جانب . لكنه من جانب آخر يبدو كما لو أنّه في مثل هذا الوصف التفصيلي لشخصيّة هذا العميل يُفرده ليقصيه عن المجموع الفلسطيني ؛ لإظهار غربته وبعده عنهم .

ويستخدم أيضاً نصر الله الوصف لإظهار ملامح شخصيّة ريحانة في رواية (زمن الخيول البيضاء) ، إذ ينقطع السرد فيه ليصف السارد ريحانة زوجة الهبّاب الأخيرة التي أذلته وحصانها الأدهم ، فقد دخل عليها وهي نائمة يحمل خنجره فهناك «على المخدّة البيضاء المزيّنة بورود حريريّة يحتضن الليل ألوانها ، كان وجهها القمحيّ تحت ضوء المصباح الخافت قد تحوّل إلى ذهب خالص ، في حين ارتمى شعرها مضيئاً ببرتقالية لم يرها من قبل»[1] ، لقد كان جمال (ريحانة) السبب الرئيس في ما حصل مع الهبّاب فقد أحبّها وقتل زوجها حتّى يتزوّجها ، ولكّنها رفضته ، وأذلّته حين وضعته في مواجهة خاسرة مع (الأدهم) حصان زوجها المتوفّى ، ممّا دفعه للتفكير في قتلها أحياناً .

وقد يؤدّي الوقف الوصفي دوراً في بناء الحدث أيضاً ، كما في وصف تعذيب (سعد) في رواية (عو) ، فقد « . . قيل له : ركّز على النقطة الضعيفة في المعتقل ، ولم يرَ الأنيق غير الجرح ، النقطة المضيئة الوحيدة ، وبعد ليلتين طائشتين من التحقيق ، كان الجرح يتّسع أكثر وأكثر»[2] ، فحدث التعذيب مهم للعمل ، إذ يُظهر كيفيّة تعامل السلطات مع المواطنين خاصّة المعارضة الصادقة ، وليست صاحبة الادّعاءات الكاذبة مثل أحمد الصافي ، إذ يمثّل (سعد) الصورة المناقضة لـ(أحمد الصافي) ، الصورة المقاومة التي تحاول السلطات إخمادها وقمعها ، وحين لا تتمكّن تلجأ إلى التعذيب البدنيّ ، وتتفنّن فيه ، ولعلّ التركيز على الجسد ووصف تعذيبه عائد إلى أنّه «نقطة ضعف الإنسان ، يمكن

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص١٠٥ .

(٢) عو ، ص١٠٤ .

أن يكون سبباً في انهيارهم ، واعترافهم ، فحين يضعف الجسد ويتهاوى تضعف إرادة الإنسان وتتهاوى كذلك»[1] .

٢. وصف لا علاقة له بالسرد:

وهو ما يشكّل وقفة وصفيّة كاملة ، بحيث يقدم السارد/ الواصف وصفاً لا يمتّ للسرد بعلاقة مباشرة ، وهدفه في الغالب إبداعي ، أي استخدام اللغة لإظهار القدرات ، أو تزييني ، أو حتّى تمطيطيّ فيزيد الوصف من زمن السرد على حساب زمن الحدث ، وقد تحدّثنا عنه عند حديثنا عن الوظيفة السرديّة ؛ لذا سنكتفي بمثالين خشية التكرار ، ففي رواية (عو) يذهب (سعد) إلى إحدى الأمسيات التي يُقيمها أحمد الصافي ، وهنا ينقطع السرد ؛ ليصف الطائر وتوقه للطيران

> كان الطائر يقف على مسند الكرسي ، وعلى الرغم من أنّ أجنحته مضمومة إلى جسده برفق ، مثلما تفعل كلّ الطيور ، إلا أنّ الناظر إليه كان يرى الخفقان السرّيّ لتلك الأجنحة . الطائر ضمّ جناحيه ، ولكّنه محلّق! الأفق حوله كحلي مائل للسواد ، ولكن انبثاق لون الطائر في منتصف اللوحة ، والضوء الخجول المنعكس من أجنحته على المسند ، والظلّ الممتدّ لجسده الصغير على أرضية المكان ، تؤكّد الإحساس بالطيران ، نعم ، في الظل تلمع خفقة جناحيه أكثر وضوحاً[2] .

هذا الوصف لا علاقة له بالسرد ، وإنّما في النهاية يقول إنّ سعداً يملك روح طائر تحلّق .

---

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي (١٩٩٥) : الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمن منيف ، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة ، جامعة تونس ، سلسلة ٨ ، م ١١١ ، ص٣٠٥ .

(٢) عو ، ص٤١ .

أغلب الظنّ أنّ اللغة هي المقصودة لذاتها من مثل هذا الوصف ، ومثل هذا المقطع نجده في رواية (طيور الحذر) ، فالسرد يتوقّف تماماً لتلعب اللغة لعبتها الجمالية « تخلخل الزمن لأيّام طويلة ، دخل الليل في النهار إلى مسافات لم يبلغها من قبل ، وراية سوداء ممتلئة بالثقوب أصبحت السماء ، تدحرجت الأيّام من أعلى الجبل إلى عمق الوادي ، وصعدت الليالي الحزينة الصامتة »[1] .

ب. الوصف المتداخل مع السرد:

تحدّثنا في القسم السابق عن ذلك النوع من الوصف الذي يمكن اجتزاؤه من النصّ ، إذ يشكّل مجموعة من الجمل التي نستطيع التعامل معها والنظر فيها وفي وظائفها بعيداً عن السرد جزئيّاً ، صحيح أنّ علاقتها واضحة أحياناً كثيرة مع المضمون السردي ، لكنّنا نستطيع فصلها عنه ، وهو ما كنّا تحدّثنا عنه عند الحديث عن الوظيفة السرديّة ، وكيف خُلقت حالة من التوتر أحياناً بين الوصف والسرد بشأن السيطرة على النّص ، لكنّنا -في أوقات كثيرة- لا نستطيع فصلهما عن بعضهما ، إذ يتداخلان معاً ليشكّلا وصفاً مسرداً حسب تعبير جيرار جينيت[2] ، ويُقصد به ذلك الوصف الذي يمتزج بالسرد حتّى ليصعب فصل أحدهما عن الآخر ، وينشأ ما يسمّى بالوصف السردي ، وهو ما تناولته نجوى الرياحي في حديثها عن ظاهرة السكون والحركة في الوصف ؛ ودرسته ضمن القسم الخاصّ بالوحدات الوصفيّة الدّالة على الحركة وهي «ما تعبّر عن أحداث وتقترن بأزمنة»[3] ، والمصطلح ينبئ عن نفسه ، وهذا يعني أمرين : الأوّل ، وجود حركة أو حدث لا يتوقّف إثره زمن القصّة ، والثاني ، عدم إمكانيّة فصل الوصف عن السرد لارتباطهما الوثيق ، ممّا يعني أنّنا لا يمكن أن نفهم

---

(١) طيور الحذر ، ص١٧١ .

(٢) محفوظ ، عبداللطيف ، وظيفة الوصف ، ص٣٠ .

(٣) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص٤٥ .

الوصف بمعزل عن السرد ، أو نفهم السرد بمعزل عن الوصف ، فتتحوّل العلاقة بينهما من علاقة صراع حول من يتسيّد العمل إلى علاقة تواؤم وتآلف ؛ لأنّ عنصر الزمن -كما ذكرنا قبل قليل- لا يتوقّف ، وإنّما يسير ضمن آليّة معينة تختلف تبعاً للحدث والرؤية ، وذلك لوجود الأفعال في هذا النوع من الوصف فـ«الصورة السرديّة لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة ، وإنّما تتناول الحياة أو الحركة ، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفيّة»[1] .

وهذا النوع هو الغالب على أعمال إبراهيم نصر الله ؛ فهو يعرض قضايا إنسانيّة وتاريخيّة شائكة ، معتمداً غالباً على الصورة البصريّة ، وتحقيق مثل هذه الصورة لا يمكن بحال من الأحوال أن يحصل دون الوصف ، فالوصف تشكيل بالكلمات يعتمد على الحواس خاصّة البصر ، فهي الأداة الأولى له ، فمن خلال الرؤية البصريّة يحصل الوصف ، وهذا لا يمنع اشتراك باقي الحواس كالسمع والشمّ واللمس . . لإكمال عناصر الصورة .

ففي رواية (مجرّد ٢ فقط) يصف إبراهيم نصر الله -في الأغلب- مذبحة (صبرا وشاتيلا) ، بدليل تاريخ الدعوة التي يحملها السارد وصاحبه الآخر وهو ٩/١٦ ، وهو تاريخ تلك المذبحة ، مستخدماً السرد الممتزج بالوصف ليظهر حجم المأساة التي استمرّت ثلاثة أيّام على مرأى وسمع العالم دون تقديم العون للفلسطينيين ؛ ممّا أدّى إلى استشهاد عدد كبير من أبناء الشعب الفلسطيني الموجود في المخيّمات اللبنانيّة ، وطوال الرواية نلمس الدماء ونراها لكثرة ما يتحدّث السارد عنها ، ومن المواقف التي تُظهرها ذلك الاسترجاع الذي يقوم به السارد وهو يتذكّر الدماء التي تسيل كماء المطر في المزاريب حين صعد عدد من رجال المقاومة لمساندة الناس «وصعد الرجال ببنادقهم إلى السطح بعد أن عرفوا بمسألة الدم الذي اندفع . . الذي يندفع في المزاريب . . الدمّ الذي لم يجفّ . . وحين تسلّقوا الجانب البعيد الذي لا تدركه الدبابات عندما صعدوا اختنقوا

---

(١) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٤ .

فوق السطح . أزّ رصاص كثيف . . وتدفّق دم جديد عبر المزراب . نادى أولئك الذين كانوا عند باب القبو ، نادوا كثيراً . . ولكّن أحداً لم يُجب ، وظلّ الدم يسيل عبر المزراب»[1] ، ففي هذا المشهد القريب من المشاهد السينمائيّة ، يصوّر لنا حالة الموت التي أصابت الفلسطينيين والدماء التي كانت تسيل ، ولا يراها إلا أصحابها ، بالرغم من كثرتها ؛ لذا كان استخدام كلمة (مزاريب) لوصف الدماء التي سالت في صبرا وشاتيلا مقصوداً ليصوّر حجم المأساة وحجم الدمّ وكأنّه فيضان جارف ، فهذه المبالغة الظاهريّة ليست أكثر من حقيقة واقعة ، ودماء الفلسطينيين سالت ولم يتحرّك أحد ، ولعلّ موت الصغيرة ابنة الرجل ذي الأبناء الأربعة خير دليل ، فأبوها

تعثّر في العتمة . . فسقطت الصغيرة ، صغيرته ، وسقط معها ،
وقفت تبكي . . وقفت قبله . . . وحاذته قذيفة أخرى . . شدّ
البنت إلى الأرض . . صمتت القذائف قام يركض . . حملها .
: أيّ جنون ذلك الذي يُحسّه الآن لزجاً . . دافئاً على ساعديه . .
ولم تقل البنت : آه .
كلّ شيء يغلي ، ويندفع خارج بطنها . . وأضاءت قذيفة التنوير ،
كانت أمعاء البنت مندلقة كلّها . . جنّ . . ردّ الأمعاء بكلّ رعب
أصابعه . . براحته التي راحت ترتجف . . وبعينيه الفزعتين . .
المفتوحتين على الموت . . ردّ أمعاءها وقلبها على ظهرها . . وجهها
للسماء . . مصفرّة كانت[2] .

يُقدم نصر الله مشهداً سينمائياً مكتمل الأركان في النّصّ السابق ، فالصورة مكتملة العناصر ، حدثاً وشخصيّات وإضاءة ومؤثّرات صوتية وغيرها ؛ ليقدّم صورة حيّة من قلب الحدث ، ويوثّق لتفاصيل تغاضى عنها التاريخ

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص١٠٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٦ ، ٣٧ .

الرسمي ولم يُعاقب من ارتكبها ، بالرغم من أنّ قيادات حزب الكتائب اللبناني التي ارتكبت المذبحة بالتعاون مع إسرائيل ما تزال موجودة ، ولم تحاكم بل على العكس لقد تمّ تحميل الفلسطينيين مسؤولية ما حدث لأن وجودهم هو المشكلة الحقيقيّة بالنسبة للعرب ، فالمحقّق أعلن ذلك صراحة وهو يقول للسارد « أنتم الفلسطينيون مشكلة – متجاوزاً مسألة الجنسيّة غير الفلسطينيّة التي أحملها وجواز السفر القابع في درج مكتبه ، . . . مشكلتنا معكم أنّ الفلسطيني موجود في المكان الذي هو فيه ، والمكان الذي جاء منه والمكان الذي سيعود إليه»[1] .

وقد يقوم الوصف بنوعيه في مساعدتنا على تقديم تصوّر خاصّ وتصنيف لأعمال إبراهيم نصر الله ، معتمدين على القواسم المشتركة فيما بينها ، وروايات (مجرّد ٢ فقط) ، و(زيتون الشوارع) ، و(أعراس آمنة) نستطيع تصنيفها ضمن ما يُمكن تسميته النّص الشبحي ، إذ إنّنا من خلال المادّة الوصفيّة الممتزجة بالسرد ، والمكمّلة له نكتشف أبطال هذه الروايات جميعهم موتى ، إضافة إلى أنّهم من يتولّون في الغالب العمليتين الوصفيّة والسرديّة .

لعلّ الوصف بنوعيه السابقين (المنفصل والممتزج) ، والإشارات الوصفيّة المتناثرة هنا وهناك في أعمال نصر الله يقودنا إلى طريقة في تقسيم رواياته ، ينبع من وجود قواسم وصفيّة مشتركة بينها وهذا التقسيم كالآتي :

١ . النصوص الشبحيّة وتمثلها روايات : مجرّد ٢ فقط ، وأعراس آمنة ، وزيتون الشوارع .

٢ . النصوص التاريخيّة الاجتماعيّة ، وتمثلها : زمن الخيول البيضاء ، طيور الحذر ، الأمواج البريّة ، تحت شمس الضحى ، شرفة العار ، شرفة رجل الثلج ، شرفة الهاوية .

٣ . التاريخيّة التسجيليّة ، ويمثلها : طفل المحاة ، قناديل ملك الجليل .

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٧٨ .

٤ . النصوص الغرائبية ، وهي نوعان : نوع يميل إلى الكوميديا الساخرة ، ويُمثلها : حارس المدينة الضائعة ، شرفة الهذيان ، والنوع الثاني يميل نحو الدراميّة ، وتمثلها روايتا : براري الحمّى وعو .

وبما أنّ الإشارات الوصفية للنصوص التاريخيّة والاجتماعيّة والعجائبيّة ليس بالأمر الصعب ملاحظتها ؛ فسنقصر حديثنا على النصوص التي أسميناها شبحيّة ، هذه النصوص التي سنذكر بعض القواسم المشتركة بينها ؛ ثمّ نفصّل الحديث عن (مجرّد ٢ فقط) والإشارات الوصفيّة الدّالة على أنّ السارد يحكي قصّته من العالم الآخر ، من القبر .

فهناك قواسم قد تبدو مشتركة بين هذه الأعمال ؛ هي :

- تقوم على سرد الحدث من خلال أكثر من شخصيّة ، وإن كان البناء الفنّي مختلفًا تماماً ، السارد والآخر : (مجرد ٢ فقط) ، سلوى وعبد الرحمن والست زينب وأبو أكرم : (زيتون الشوارع) آمنة ورندة : (أعراس آمنة) .
- كلّ من (أعراس آمنة وزيتون الشوارع) تتحدّث عن فعل الكتابة والإبداع ، فتبدو النصوص متداخلة .
- نكتشف في نهاية (أعراس آمنة) أن البطلة آمنة قد استشهدت ، ويتركنا حائرين في نهاية العمل ونحن نحاول فكّ لغز من التي قتلتها القذيفة وهي على سطح المنزل ، هل هي رندة أم لميس ؛ ممّا لا يمنع أن تكون رندة هي الميّتة .
- في رواية زيتون الشوارع ، لا ندري في النهاية إن كانت سلوى شخصيّة حقيقيّة أم من بنات أفكار الكاتب . كما نظلّ طوال الرواية لا نعرف إن كانت حيّة أم ميتة ، خاصّة أنّ هناك عدداً من الإشارات التي توحي بهذا الموت .

وتمثّل رواية (مجرّد ٢ فقط) نموذجاً دالاً للإشارات الوصفيّة الدالّة على أنّ سارديها ليسا على قيد الحياة وبالتالي يكون السرد فيها سرد أشباح ، فالسارد ورفيقه الآخر يرويان الأحداث من عالم غير عالمنا ، وإذا حاولنا تتبّع الأوصاف التالية قد نؤكّد هذا الافتراض ، فمنذ بداية العمل نلمح مجموعة من الإشارات

الوصفيّة في الغالب : «لم يكن هناك أحد ينتظرنا حين وصلنا ، ولم يكن هناك أحد ينتظر أحد حين وصل الجميع»[1] ، ففي القبر لا أحد ينتظر الآخر ، ولا يسأل عنه ، أمّا تاريخ الدعوة فقد كان ذا دلالة رامزة « وفضّ كتاب الدعوة على عجل . تابع السطور حتّى وصل إلى حيث الأرقام التي تدلّ على التاريخ . هتف : ٩١/٩/١٦ ، لم نخطئ»[2] ، والمعروف أنّ تاريخ مذبحة صبرا وشاتيلا التي راح ضحيّتها العديد من أبناء الشعب الفلسطيني ، يصل عددهم حسب روايات الشهود إلى حوالي ٣٠٠٠ شهيد هو ١٩٨٢/٩/١٦م . الإشارة الثالثة هي التذكرة التي من جهتها كانت باتّجاه واحد «سألتها : لقد لاحظت أنّ التذكرة باتّجاه واحد -ونْ وي ،»[3] ، «وقال الآخر : هذا يحدث معي للمرة الثانية . سألته : ومتى كانت الأولى . .قال : الأولى . . الرحلة إلى الآخرة»[4] ، «دفعت الحقيبة تحت السرير ، دسست جواز السفر في جيب المنامة . . كان جواز السفر أيضاً «ون وي» أتصدّق . . كالتذكرة . . هذا ما اكتشفته فيما بعد»[5] .

وقد تكون أكثر الإشارات الوصفيّة وضوحاً تلك التي تصف الخطوات الأثيريّة من ناحية ، «وكنّا نبتعد . . نبتعد في سكون أطبق على العتمة . . سكون مضيء بظلامه . . حيث تختفي الطرق والواجهات والأنوار الصغيرة وسيارات التاكسي والحافلات . وكنّا نسير ولا نسمع وقع أقدامنا . . أثيريين . . نتحدّث بلا شفاه . . ولا نرى بعضنا»[6] ، «خُيّل إلي أنّني أقبض على يده

(١) مجرد ٢ فقط ، ص٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص٢٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص٣٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص٣٥، ٣٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص٧٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص٥٣ .

المبتورة . يده التي لم تعد مبتورة»[1] ، «وفجأة عمّ الصمت . . وبدأت السيارة تنزلق في هوّة الكون ناعمة . . فأغمضتهما . . دخت . . كانت تعرف طريقها . . اختفى العويل ، وأحسست بأنّها مربوطة بخيوط من النايلون ، مثل عرائس الدمى . . وأنّها لم تعد حديداً ومحرّكاً . . أصبحت أثيريّة»[2] ، أو تصف غرفة الفندق ذات الاثني عشر سريراً التي دخلها السارد للنوم عارياً ، ومعروف أنّ ثلاجة الموتى بهذا العدد «قال : لديّ غرفة باثني عشر سريراً . شهقتُ : اثني عشر!! . . . عشر عيون على الأقل حدّقت بي . . ردّت التحية بكسل واضح ، الرؤوس فوق المخدّات . . محاولة نوم . . محاولة إغفاء . عارياً كنت فوق بلاط الغرفة . . الغرفة الطويلة كمزارع الدجاج ، حتّى قبل أن أخلع ملابسي . . . . وكنت تعباً وخجولاً . . وللحظة اكتشفت أنّ عليّ خلع ملابسي للمرّة الأولى في حضرة كلّ هؤلاء الذين لا أعرفهم»[3] ، أو تلك التي تصف الرائحة العفنة التي تشبه رائحة القبر .

من كلّ ما سبق ، ومن هذه الإشارات الوصفيّة يُمكننا القول إنّ السارد ورفيقه لم يكونا على قيد الحياة ، وأنّ السرد الذي تمّ كان من العالم الآخر . وإذا ما أضفنا إليه خروج الأيدي من الحفرة في لوحة الغلاف يتبيّن لنا أنّ زاوية الوصف كانت من الأسفل إلى الأعلى ، أي من القبر باتّجاه المتلقّي ؛ ممّا يؤكّد أنّ النّص هو سرد أشباح .

ثانياً: الوصف والزمن

ما من شكّ في أنّ الزمن واحد من العناصر المهمّة التي يقوم عليها العمل السردي ؛ إذ يتخلّل هذه العمليّة من أوّلها إلى آخرها . فأي حكاية لا بدّ أن

---

(١) مجرّد ٢ فقط ، ص٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص٥٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦٦ ، ٦٧ .

تروى في زمن معيّن : ماضٍ أو حاضر أو مستقبل ، وهو مؤثّر فيها إلى درجة تدفعنا إلى القول : «إنّ الزمن هو القصّة وهي تتشكّل ، وهو الإيقاع في نموّها»[1] .

وإذا ما أردنا البحث في علاقة الزمن بالوصف ، بوصفه الموضوع الذي نتحدّث عنه في هذا السياق ، فإنّه يُمكن القول : إنّ علاقة الوصف بالزمن لها ارتباط بعلاقته بالسرد ؛ إذ إنّ غالبية الفروق بين الوصف والسرد تنبع من موقف كلّ منهما بالزمن وعلاقته به ، سواء أكانت علاقة تواؤم أم تشاكس ، فالسرد -كما ذكرنا سابقاً- يهتمّ بالأفعال والأحداث المتعاقبة ، ويرصد الحركات ، بمعنى أنّه يسير بشكل عموديّ بتقديم تتابع زمني للحدث وفقاً لرؤية الكاتب ، ومن هنا تأتي علاقته المتوائمة مع الزمن ، لكنّ الوصف من ناحيته يشكّل حالة من حالات التأمّل ، والتوقّف لغاية من الغايات ، كوصف شخصيّة أو فضاء أو حدث ، وبالتالي ينحو نحو السكون والتأمّل حتّى يثبّت الأوصاف التي يريدها في ذهن المتلقّي ، أو يُوصل الرسالة المرجوّة منه ، ومن هنا تأتي العلاقة المعاكسة أو المناقضة للزمن التي جعلت غالبية النقّاد وفي مقدّمتهم (جيرار جينيت) -قبل أن يُغيّر رأيه- يعدّون الوصف جزءاً من أقسام الزمن ، أو على نحو أدقّ معيقاً من معيقات السرد ، تعطّله وتمنعه من التطوّر ، وهو ما أسماه (جينيت) بالوقفة الوصفيّة .

وبالتالي ألصقوا بالوصف ، في أغلب الأحيان ، واحدة من وظيفتين : إمّا التزيينية أو السرديّة التمطيطيّة ، لكن الوصف تطوّر مع الرواية الجديدة ، وبدأ يقوم بأعباء جديدة ووظائف مختلفة تُساهم في بناء الحدث وتطوّره ، ومعنى ذلك أن ليس شرطاً أن يقوم بإيقاف الزمن إيقافاً تامّاً ، ولعلّنا نوافق نجوى الرياحي في نظرتها للوصف والزمن ، وانطلاقها من مقولة (م . آدام) التي قامت بالقياس عليها ، ومفادها «مثلما لا يُكوّن مجرّد التعداد أو القائمة الوصف ، فلا

---

(١) قاسم ، سيزا :بناء الرواية ، ص٢٦ ، ٢٧ .

يمكن اعتبار سلسلة كرنولوجيّة بمثابة حكاية»[1] ، وهذا ما جعلها تخرج بتصوّرها المبني على ثلاث نقاط أساسيّة :

١ . أنّ الوصف يمكن أن لا يقتصر على المواضيع التي حُدّدت له من شخصيات وأمكنة وأشياء ، فيهتمّ كذلك بالأفعال ويصوّرها ، ويصوّر بها الأحوال والأوضاع .

٢ . الوصف النازع نزعة ترتيبيّة تنظيميّة وليس زمنيّة يُمكن أن يوجّه وجهة حيويّة ديناميّة تمنحه خاصيّتين روائيتين هما المعنى من جهة ، والتحوّل من حال إلى حال من جهة أخرى .

٣ . طبيعة الخطاب الروائي هذه الأيّام يقوم في أغلبه على كسر الزمن وتركيبه وترتيبه ؛ فيقدّم ويؤخّر ، وقد يُلغي الحدود الزمنيّة جميعها .

وهذا يعني إنّه مثلما تغيّرت النظرة إلى الوصف فإنّها تغيّرت كذلك بالنسبة للزمن ، فلم تعد تراه بصورته السابقة ، وهذا الاختلاف في النظرة يُفيد الوصف من عدّة زوايا أهمّها :

- أنّ الأمر بات متعلّقاً بكيفيّة ظهور الزمن وهيئته بغضّ النظر عن دلالته .
- لم يعد الخطّ الكرونولوجي الزمني هو المسيطر على الأحداث والمحدّد لبنية الحكاية ، وهذا الأمر في غاية الأهمّية بالنسبة للوصف لأنّه «موافق لطبيعته ، ومناسب لاهتماماته ومشاغله في الرواية»[2] ، مثل التزامن والتعاقب والتتابع والديمومة والاستمرار والتكرار ، وهي ما يُمكن أن نستفيد منها في دراسة الوصف وعلاقته بالزمن .

وقد تكون هذه الأمور مجتمعة هي ما جعلت جينيت يُغيّر نظرته للوصف أو يُحدّثها ، فقد وجد أنّ «الوصف هو في نفس الوقت -تقريباً ، دقيق ودائم

---

(١) نقلاً عن نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص٤٠٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص٤١٠ .

ومتكرّر دون أن يمنع عن نفسه مؤشّرات الحركة التعاقبيّة»[١] ، وهذا بدوره أعطى أهمّية للخطاب الوصفي بطريقة لا تقلّ عن أهمّية الخطاب السردي في زمنيّته ، فقد بدأ يُنظر إليه نظرة أخرى ، فهو يحتوي على عوامل زمنيّة صرفيّة ووظائف نحويّة تُشير إلى الزمن ، إضافة إلى قدرته على الإيحاء بالتحوّلات الزمنيّة وتطوّر الأحداث .

وبناءً عليه لا يمكننا دراسة الوصف وعلاقته بالزمن بمنأى عن معرفة أنماط الزمن :

- الزمن اللغوي : المتعلّق بصنع الأفعال .
- الزمن السياقي : المتعلّق بما يُجاور الفعل من علامات قد تُخرج الفعل عن المعنى .
- الزمن السيكولوجي : ويرتبط بانفعالات الذات ومشاعرها تجاه الزمن .
- الزمن الطبيعي : ويتحدّد وفق أطوار التوقيت المتّفق عليها والمألوفة .

ممّا يدفعنا إلى دراسة صيغ الأفعال ، ومعرفة كيف ارتبطت بها هذه الأزمان ، وبماذا أفادت الوصف أو استفادت منه .

الفعل المضارع

الناظر في أعمال نصر الله يجد أنّه يُكثر استخدام الفعل المضارع في خطابه الوصفي ، ولعلّ هذا المسوّغ يكون مقبولاً للابتداء به . كما نجد أنّ استخدامه يدلّ على الأنماط الزمنيّة الثلاثة : الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، وذلك حين يقترن بإشارة أو بقرينة تجعله يحمل معاني مختلفة في كلّ مرّة ، إذ في كلّ استعمال يحمل هدفاً وغاية مختلفين عن غيرهما .

---

(١) الرياحي ، نجوى : الوصف في الرواية العربية ، ص٤١٠ .

١. دلالة المضارع على الزمن الماضي:

وهو الفعل المضارع الذي يقترن بإشارة واضحة تدلّ على الماضي مثل كان .. ففي حديث السارد/ الواصف عن الهواجس التي أصابت الدنكزلي في رواية (قناديل ملك الجليل) نجد الأفعال المضارعة التي استخدمت لوصف وضعه النفسي مسبوقة بقرينة تدلّ على الماضي، وهو الفعل كان الذي يُعيد الأحداث إلى زمن سابق إذ «كان سرير ظاهر يتأرجح داخل العربة، ويتأرجح معه زمن بأكمله، والدنكزلي بجانبه يتأرجح أيضاً، غير قادر على معرفة أيّ ميناء يُمكن أن ترسو فيه سفينته إذا ما حدث مكروه لظاهر!»[1]، فالأفعال: يتأرجح (٣ مرّات)، يمكن، ترسو أفعال مضارعة، واقترانها بالفعل -كان، جعلها من الماضي، وهي هنا تعني معنى الحال الممتدّ على فترة زمنيّة ممتدّة، ولعلّ من يقرأ الرواية يُدرك أنّ اختيار الفعل يتأرجح، وتكراره في هذا المقطع الوصفي، بما يحمل التكرار من دلالات، لم يكن بمحض الصدفة، فهو يدلّ على تأرجح الولاء والأفكار والقيم، إذ يصف حال الدنكزلي بشكل واضح ودقيق، فقد كان الساعد الأيمن لظاهر العمر، وأقرب إليه من أولاده، لكّنه خانه بعد أن قضى أكثر من نصف عمره معه، معزّزاً مكرّماً، بل كان ابناً حقيقيّاً لظاهر العمر، فالأطماع البشريّة والهواجس الإنسانيّة قد تغيّر الإنسان من حال إلى حال، خاصّة إن لم يكن المبدأ حقيقيّاً وأصيلاً ونابعاً من قلب صادق، وقد تكون الغيرة أيضاً والرغبة في الحكم سبباً في الخيانة، فـ«الدنكزلي» قتل ظاهر بدم بارد، وقطع رأسه بعد أن أطلق النار عليه؛ ليقدّمه إلى حسن باشا طمعاً في أن يُصبح في مكان ظاهر، لكّن المفارقة كانت أنّ حسن باشا أنكر عليه خيانته، وأقسم أن يقتصّ لظاهر العمر بالرغم من أنّه غريمه، لأنّه اشمأزّ من فعلة الدنكزلي وكانت النتيجة أن قطع رأسه بضربة سيف واحدة.

وأغلب الظنّ أنّ استخدام الفعل المضارع جاء لاعطاء مباشرة وصورة حيّة

(١) قناديل ملك الجليل، ص٤٧٠.

للمشهد الذي جاء فيه ، إضافة إلى أنّه ساهم في الإضاءة على الزمن وفي تحديده ، كما قدّم لنا المستويات المختلفة للزمن : الصرفي دلالة الفعل ، والنحوي الوظيفة التي أدّاها والنفسي الذي أظهر شعور الدنكزلي في تلك اللحظات التي شارف فيها ظاهر العمر على الموت ، والتكرار وغيره ، معنى ذلك أنّنا نستطيع القول : إنّ الوصف لم يوُقف الزمن تماماً ، كما أنّه تعامل مع الفعل على مستوى الهيئة والدلالة ، فمثل هذه الأفعال تحمل دلالات عميقة ، أهمّها أسباب انهيار الأمّة العربية خاصّة الخيانة التي كانت على الدوام من أهمّ الأسباب التي أدّت إلى ضياع فلسطين منذ القدم ، سواء من الفلسطينيين أم من العرب ، ولعلّ جدواها يكمن في حقيقتها الباقية التي تفيد أنّ هذا الماضي لا ينفصل عن الحاضر ولا يختلف عنه ؛ إذ إنّه في حقيقته صورة دراميّة حيّة له ، الخيانات التي أضاعت وتضيع فلسطين حتّى الآن ، فالدنكزلي لم يكن فلسطينيّاً ، ولكن هذا لا يمنع أن تكون الخيانة من الأهل ، فأوّل من خان ظاهر العمر كان إخوته وأبناؤه الذين تحالفوا مع أعدائه ضدّه ، أيضاً طمعاً وحسداً وغيرة ، وتأرجحاً في الأفكار والمبادئ .

موقف آخر في رواية (زمن الخيول البيضاء) يقترن فيه الفعل المضارع أثناء العمليّة الوصفيّة بالفعل الماضي كان ، والمعروف أنّ الفعل (كان) واحدٌ من أهمّ معلنات الوصف في العمليّة الوصفيّة ، ؛ ليعطي زمناً آخر للسرد ، في مشهد يُمكن تسميته -حسب اللغة السينمائيّة- ماستر سين master scene ، وهو مشهد استشهاد بطل الرواية الحاج خالد ، فبعد موته اقترب القائد الإنجليزي للتأكّد من ذلك

> كان بترسون يقترب من جسد الحاج خالد بتثاقل أذهل جميع جنوده ، رآه ملقى ، وجهه للسماء ، ويده ممسكة بمسدّسه ، جسده ممتلئ بثقوب الرصاص ، وثيابه غارقة في الدمّ ، سدّد أحد الجنود بندقيّته ، وكان يهمّ بإطلاق الرصاصة الأخيرة نحو الجسد المسجّى ، امتدّت يد بترسون وأنزلت البندقيّة : لقد مات .

مبروك؟!! سمع أحدهم يقول .

ودون أن يلتفت ليعرف مصدر الصوت ، قال بترسون : هذا رجل شجاع ، من العيب أن نتلقّى التهاني بمناسبة موته . ثمّ قال وهو يحدّق في وجوه الجنود : كان رجلاً شريفاً ، من أين لي بعدوّ مثله بعد اليوم؟!![1] .

الزمن الذي تدور الأحداث فيه هو الزمن الماضي بالرغم من استخدام الأفعال المضارعة فيه ، وهذا يُثبت الملاحظة الأولى التي تقول إنّ الفعل المضارع هو الغالب على العمليّة الوصفيّة عند إبراهيم نصر الله ، لكن أغلب الظنّ أنّ الزمن ليس هو المهمّ في هذا المشهد ، وإنّما الإيحاء الذي يُضفيه ، وهو قوّة الفلسطيني وقدرته على المقاومة بشجاعة وبسالة ، فالحاج خالد مات ميتة شجاعة ، وهو يحمل مسدّسه ليقاتل المحتلين المغتصبين ، وبالرغم من موته إلا أنّه بقي خالداً ؛ لأنّه سلّم الراية للأجيال اللاحقة ، ومن هنا تأتي أهمّية اختيار الاسم ، فشخصيّته تمثل رمزاً للفلسطيني الخالد في أرضه وعليها ، ومع أنّ عدوّه يُحاول اغتصاب حقّه إلا أنّه في قرارة نفسه يُدرك أن لا حقّ له في هذه الأرض .

وهذا ما يؤكّده ويثبته المنطق والحجّة والبرهان التي استخدمها المحامي مرزوق ، ذلك المحامي الضرير الذي وكّله أهل قرية الهادية للدفاع عن أراضيها التي حاول الإنجليز بالتواطؤ مع رجال الدير سرقتها ، فالمرافعة التي قدّمها المحامي تُظهر أيديولوجيّة نصر الله وهدفه ، وهو إثبات الحقّ الفلسطيني ووجوده الأصيل في بلاده فـ «الهادية قرية يا سيادة القاضي ، وهي معروفة ضمن القضاء ، قرية لها تاريخها . قبل أن تقسّم البلاد إلى أقضية كانت موجودة ، وبعد أن قسّمت البلاد إلى أقضية ظلّت موجودة . قبل وصول أوّل إنجليزي إلى هذه البلاد كانت موجودة ، وقبل وصول أوّل مستعمر مهاجر من اليهود كانت موجودة . وحتّى

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٣٧٤ .

أثبت أقوالي ، ها هي الأوراق التي تؤكّد ذلك» ،[1] خلاصة الأمر التأكيد على الوجود والحقّ الفلسطيني الواضح وضوح الشمس ، فحتّى المحامي الضرير استطاع أن يرى الحقيقة ويُريها للآخرين ، فما بالك في من يرى؟!

٢ـ دلالة المضارع على الحاضر:

وهو الذي يُستخدم في العمليّة الوصفيّة دون وجود قرينة تمنعه من الدلالة على الحاليّة . بحيث يأتي الوصف ليوضّح الحدث الذي يحصل في تلك اللحظة ، وقد يكون تتابع الأفعال في هواجس محمّد حمّاد في رواية (براري الحمّى) دليلاً وشاهداً على أنّ الفعل قد يُشارك في العمليّة الوصفيّة بطريقتين : الإيحاء من خلال استحضار هيئة الفعل وما تقدّمه من أوصاف ، وإبراز خصوصيّته ، والثانية عدم انقطاع السرد «تتنبّه . . يغمرك الخوف . . تهبط الطرف الآخر من الجبل ، تركض . . تتابعك . . تتعثّر . . تنهض ، تركض من جديد . . تقترب الحراب منك . . تسرع أكثر . . أكثر ، تلامس قميصك الذي يلوح مثل راية ممزّقة تدافع عن ساريتها ، وقد سقط كلّ الفرسان حولها . . تقترب الريح . . تلامس جلدك ، يتفجّر أكثر من جرح»[2] ، فالأفعال هنا من خلال وظيفتها النحوية والدلاليّة تفيد الحاليّة ، وتقدّم وصفاً لحالة التبعثر التي يشعر بها محمّد حمّاد نتيجة لاشتداد الحمّى التي تصيبه .

وفي موقع آخر من نفس الرواية لا نجد تعارضاً بين الوصف والزمن حين يصف ابنة سعد تلك الشخصيّة العجائبية التي قدّمها فـ«ابنة سعد تمارس غوايتها على الحجر والبشر في البقالة الحجريّة ، ذات الباب الضيّق ، المعتمة دائماً»[3] ، إذ إنّ اختيار الفعل المضارع يؤكّد معنى الاستمراريّة للقيام بالعمل ،

---

(١) زمن الخيول البيضاء ، ص٤٦٣ .

(٢) براري الحمّى ، ص٥٢ ، ٥٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

فهي موجودة طوال العمل وستبقى ، هذه المرأة التي لا يظهر منها في الرواية سوى صوتها الذي «يتلوّى كخصر مشتعل بالشهوة»[١] ، أمّا هي فقد «كانت تبتعد في الزوايا . . وكأنّ الأرض ابتلعتها ، قريبة بعيدة . . بعيدة قريبة ، ولكن لا يد تستطيع لمسها . . كأنّها الحلم . . وكأنّها الكابوس ، تتجمّع في نقطة فارغة . . هوّة سحيقة تتصاعد . . أو أنّها تأتي من غابة الصبّار . . ناعمة . . جارحة . . ولا يدّ تستطيع لمسها»[٢] ، فهذه الشخصيّة لا تظهر إلا في هذا المقطع ، وهي تعني الرغبة الضائعة التي يبحث الجميع عنها ولا يجدها في هذا المكان الذي انعدم الاختلاف الجنسي فيه ، «فكلّنا جنس واحد»[٣] ، كما يقول محمّد حمّاد ، وكأنّه يريد أن يذكّرنا بأنّ هذا المكان مات فيه كلّ شيء حتّى الغرائز الطبيعيّة الموجودة أصلاً في الإنسان ، واستخدام الفعل المضارع للدلالة على الحاليّة في وصف هذه الشخصيّة دلالة على استمراريّة الوضع ، وعدم إمكانيّة تغييره ، فابنة سعد ليست صغيرة فـ «البعض قال إنّ ابنة سعد . . عمرها أكثر من مائة عام . . وحتّى حين كان الأستاذ وليد هنا فقد كانت عجوزاً أيضاً»[٤] ، لكنّ صوتها بقي « مشتعلاً . . مشتعلاً»[٥] فـ«فاكهتها كانت عالية دائماً»[٦] .

وفي رواية (شرفة العار) ، تتشابه قصص النساء في السجن حتى لو تغيّرت أسماؤهن أو ملامحهن ، والتشابه الأهمّ يكون في نظرة المجتمع إليهن التي لا تتغيّر مهما كان سبب وجودهن فيه ؛ لذا يأتي استخدام الفعل المضارع مقترناً

---

(١) براري الحمّى ، ص١٠٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٣٧ .

(٤) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

(٥) المرجع السابق ، ص١٠٢ .

(٦) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

بحرف يفيد النفيّ في العمليّة الوصفيّة ليعطي معنى الاستمراريّة إذ «لم تكن شامة سوى صورة مُكبّرة لمنار، لكنّها لم تبدُ مهمومة بمن يأتي ومن لا يأتي، فكلّ من في الخارج، كما قالت ذات يوم لمنار: سواء، كلّهم سواء، تضحّي بعمرك من أجلهم، ولكنّهم لا يأتون، ويتعاملون معكِ كما لو أنّكِ الدّنس الوحيد في حياتهم الطاهرة»[1]، إنّه وصف لحال جميع الفتيات في مجتمعنا العربي اللواتي يُحاكمهن المجتمع تحت عنوان عريض «قضايا الشرف»، في مجتمع ذكوري يقيّم الشرف من خلال عذريّة المرأة، أمّا كلّ ما يرتكبه أبناؤه من أخطاء وسقطات، وكلّ الهزائم المعنويّة والمادّية التي يُمنى بها فلا تساوي شيئاً، والشيء الأصعب أنّه يُحاكم الفتاة لذنب لم ترتكبه، حتّى لو كانت ضحيّة وتعرّضت للاغتصاب كما حدث مع منار، فالنظرة واحدة لا تتغيّر؛ فنجد نصر الله في شرفته هذه -وبحياديّة ظاهرة من السارد- يضع اليدّ على الجرح، يفضح ويُعرّي الجميع، ويترك الحكم للمتلقّي.

الزمن هنا والفعل أعطيا معنى الاستمراريّة لأنّ الحكم واحد، والرأي من الصعب أن يتغيّر بين ليلة وضحاها، ودماء هؤلاء الفتيات البريئات لا تمسح فكراً متوارثاً بهذه السهولة، فالعادات البالية البعيدة عن الشرع وحكمه، الذي لم يُميّز بين رجل وفتاة في هذا الأمر، هذه العادات هي التي تسيّر مجتمعاتنا بأكملها.

٣. دلالة المضارع على المستقبل (الاستشراف):

وهو الفعل المضارع الذي يقترن بقرينة دالّة على أنّ الحدث سيحصل في وقت لاحق للحدث الحالي مثل سوف، معنى ذلك أنّ السرد في زمن، والحدث في زمن لاحق، وهذا الصنف نجده في غالبية أعمال إبراهيم نصر الله، التي ينحو فيها منحى الاستشراف في الزمن، وذلك بإعطاء إشارات وصفيّة

---

(١) شرفة العار، ص٢٠٠

سابقة للحدث تعلن عنه فيما بعد ، معنى ذلك أنّ الوصف لايبطّئ الزمن أو يوقفه بل قد يشارك في تسريعه ، وقد كنّا تحدّثنا عن الوصف الاستشرافي عند الحديث عن وظائف الوصف ؛ لذا سنكتفي بمثال واحد ، فحين بدأت الأحوال تتغيّر مع (ظاهر العمر الزيداني) ، وبدأت بعض المدن تواجهه وتحاربه وتتمرّد على حكمه ، وهو ما شكّل بداية السقوط لدولته ، كما حصل مع نابلس فـ «لم تكن أزهار ربيع نيسان التالي قد تفتّحت حينما وصلت أخبار عصيان نابلس من جديد ، لكن أشياء كثيرة كانت تغيّرت من ربيعين سيربطهما خيط دم سميك»[1] ، وهذا ما يحصل لاحقاً حين يُواجه ظاهر العمر حكّام نابلس من آل طوقان ومن شايعهم . فالفعل المضارع ارتبط هنا بسين الاستقبال ، وهذا أعطاه دلالة المستقبل ، ممّا هيّأ المتلقي لانتظار الحدث القادم .

ب. الفعل الماضي

لا يقلّ الفعل الماضي عن الفعل المضارع أهمّية في العمليّة الوصفيّة عند إبراهيم نصر الله ، فهو يستخدمه كثيراً ، خاصّة أنّ كثيراً من أحداثه الروائية تسير زمنيّاً نحو الماضي عن طريق الاسترجاعات المختلفة التي يستخدمها ، مع أنّه يستخدمه سواءً أكان هناك استرجاع أم لا ، فنحن نجد أوصافاً لمدينة نابلس مثلاً في عملين ، هما : (قناديل ملك الجليل) ، و(الأمواج البرّيّة) ، أحدهما بصيغة الماضي والثاني بصيغة المضارع الحاضر ، والفرق بين الوصفين كالفرق بين الفعلين ؛ إذ إنّه يقدّم صورة الماضي بجماله ، أي فلسطين بكلّ بهائها وهو يستخدم الفعل الماضي الدّال على الزمن الماضي حين كانت فلسطين لأصحابها بالرغم من وجود الأتراك أو الإنجليز أو حتّى الصهاينة ، والمقصود فلسطين التي يعيش أهلها فيها فقد «كانت نابلس قد اكتست بلون نحاسيّ ، مع اقتراب غروب الشمس ، تغيّر لون العشب والأزهار البرّيّة التي غمرت كلّ شيء ، وبدت

---

(١) قناديل ملك الجليل ، ص٤٩٢ .

بأشجار التين التي تملأ واديها جنّة لا مثيل لها بين جبليّ عيبال وجرزيم» ،[١] فإذا نظرنا في الأفعال من حيث علاقتها بزمن السرد سنجد أنّها تدلّ على زمن ماض ، معنى ذلك أنّها توقف حركة الحدث إلى الأمام حين تصف فضاءً ساكناً ، فلا يتقدّم الحدث ، لكن على الجانب الدلالي والإيحائي نجد أنّه يرسم صورة الوطن الأجمل حيث تتداخل الألوان والظلال والإضاءة لترسم صورة الوطن الحلم ، هذه الصورة الأقرب إلى النوستالوجيا[*] ؛ فهي تحمل في أعماقها ذلك الحنين والشوق إلى فلسطين القديمة .

أمّا صورة نابلس الآن كما ظهرت في رواية (الأمواج البريّة) فهي تقدّم الحدث الحاضر الذي لا ينقطع عن السرد فتستخدم الفعل المضارع فـ

نابلس : باعة الخضار . . الدوار . . صعود جرزيم . . عيبال . . باعة الحلويّات . . فتيات الجامعة العائدات من الكتب . . جنود يعبرون الشوارع باتّجاه السوق القديم . . يقظة كاملة . . فأطفال الآر بي جي ، عندما افتقدوا أسلحتهم اهتدوا ببساطة إلى أنّ السلاح الذي لا يمكن أن يزول أو ينتزع هو الحجارة»[٢] . «نابلس . . أبواب السوق القديم مقفلة . . عيبال ينحني ليضمّ المدينة برفق ، الوقت شمس . . خطوات تعبر الشوارع باتّجاهات متقاطعة . . تلقي التحية وتمضي . . الجنود من زمن هنا يقفون . . كأنّهم أصبحوا سطوح المنازل بعد أن طال وقوفهم عليها . . دوريّات راجلة»[٣] .

اختلفت صورة المدينة ، ولم نعد نرى ذلك الجمال إذ لا يوجد إلا جنود

---

(١) قناديل ملك الجليل ، ص٣٩٠ .

(*) النوستالوجيا : كلمة يونانية تستخدم لوصف الحنين إلى الماضي ، وتشير إلى الألم الذي يعانيه المريض إثر حنينه للعودة إلى بيته وخوفه من عدم تمكنه من ذلك للأبد .

(٢) الأمواج البريّة ، ص٣٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص٦٩ .

يملأون الشوارع ، وأطفال يقاومون ، لا يرون من الشمس سوى دلالتها على الوقت ، أمّا ما تتمتع به المدينة من جمال فهو غائب ، وهذا يُظهر ألم الحاضر في مقابل جمال الماضي .

وفي رواية (شرفة الهاوية) نعيش مع الدكتور كريم حكايته وهو يسردها علينا ؛ لنعلم أنّ سلمان بيك ذلك الرجل المتنفّذ في البلد ، وأحد رجالاتها المهمّين يكلّفه بكتابة مجموعة من الحكايات التي يمكن وصفها بـ : الساخنة ؛ ليستعرض فيها قدراته أمام أصحابه ، وليعوّض النقص الموجود عنده ، خاصّة أنّ زوجته الجميلة ديانا ، انفصلت عنه روحياً وجسديّاً ممّا أشعره بالضعف ، فيعود بنا الدكتور كريم إلى تلك اللحظة النفسيّة التي عاشها بعد أن فقد ذكرياته فـ«بعد أن كتبت له مجموعة من الحكايات ، هي الأبرز ، والأجمل في حياتي ، بدأت أحسّ بخواء ما . أصبحت أشعر أنّ هنالك مناطق فارغة في جسدي ، وليس في روحي فقط! فالحكاية التي تخرج ، من المستحيل إعادتها ، مثل العمر الذي يمرّ ، مثل مدّخراتك التي أمضيت عمرك تركض خلفها لتخبئها ليوم شيخوخة ، ثمّ وقفت على هوّة قرب البحر ونثرتها»[1] ، فالأفعال المستخدمة لوصف حالته النفسيّة كانت من الأفعال الماضيّة ، والسارد هنا الدكتور كريم يُخبرنا عن فترة سابقة للحاضر الذي يعيشه ، ممّا يعني أنّ سير الزمن كان نحو الخلف ، وليس السير التقليدي نحو الأمام ، لكّنه يركّز على إحساس السارد بالزمن ، أي الزمن النفسي بإيحاءاته المختلفة ، ويشركنا بحالته الشعوريّة بعد أن باع نفسه ، وسقط في الهاوية ، هذه الهاوية التي سبقه إليها سلمان بيك .

وهذا معناه أنّ الزمن حين يدلّ على الماضي قد يعيق حركة الزمن ظاهرياً ، لكّنه في أغلب الأحيان يؤدّي دوراً في النصّ رمزياً أو إيحائياً أو بنائيّاً .

لكن هناك حالات يُوقف الوصف الزمن ويُعيقه كما يُعيق السرد ؛ فقد يتعطّل الزمن في مثل الوقفات الوصفيّة التي تحدّثنا عنها عند الحديث عن

---

(١) شرفة الهاوية ، ص١٧٣ .

السـرد ، وقـد يتـوقّف تماماً كـمـا في رواية (شـرفـة رجل الثلج) حين توقّـفت الأحداث صفحتين كاملتين ليخبرنا السارد بأنّ بهجت حبيب لم يكن رجلاً مهمّاً حتّى تتصدّر أخباره الصفحات الأولى في الجرائد كما كان يحلم ، فهو «لم يكن ملكاً أو رئيس دولة عربية أو صديقة أو حتّى عدوّة ، من أولئك الذين تُنشر أخبارهم يوميّاً ؛ ولذلك وضع إشارة «إكس» صغيرة ، لا تكاد تُلحظ ، على رأس القائمة ، خوفاً من أن تقع هذه القائمة ، لسبب ما ، في يدّ أحد كتبة التقارير ، فيحسب أنّ بهجت يُخطّط لانقلاب كونيّ .

لم يكن بهـجت وزير مـاليّـة ، ولا وزير نفط ، ولا وزير حـرب أو دفـاع ، ولا رجل أعـمـال تسـبّب في إفـلاس بنك ، ولا آخـر فـرّ خـارج البـلاد بأمـوال المساهمين . . . .»(١) ، وبالرغم من أنّ هذه الوقفة عطّلت سير أحداث العمل ، وأوقـفت الزمن فـيـه إلا أنّنا لا نسـتطيع اعـتـبـارها زائدة عن النّص ، بل على العكس قد تكون جزءاً من أهم أجزائه لأنّهـا تقـول إنّ بهـجت حـبيب مـواطن عاديّ ، ومثل هذا المواطن لا مكان له لا في الدولة ولا في وسائل إعلامها فهو آخر اهتماماتها .

وهذا الأمـر يتكرّر في رواية (شـرفـة الهـذيان) ، فيـتـوقّف الـزمن والسـرد أربع صفحات متتالية ؛ ليقدّم نقاشاً عقيماً بين رشيد النمر وابنه حول شراء كلب أم عصفور ؛ يُساهم في تقديم صورة هذا الهـذيان الذي نعيشه هذه الأيّام ، ويصف تدخّل الدول الكبرى في أدقّ خصوصيـاتنا وأبسطها ، وبالتـالي قتلنا وتدمـيرنا ونحن ننظر ، أو ونحن أموات كما هو الحال مع ابن رشيـد النمر لكنّه يمنع سير الأحداث وبالتالي يتعطّل الزمن تماماً ، فحسب الصغير «ممكن نشتري عصفور وممكن ما نشتري عصفور ؛ إذا ما اشـترينا عصفور ما في مشكلة ، وإذا اشـترينا عصفور في مشكلتين!! ممكن نحطّه في البلكونة ، وممكن نحطّه جوّه البيت ؛ إذا حطّيناه جوّه البيت ما في مشكلة ، وإذا حطّينا في البلكونة في مشكلتين!! ممكن

(١) شرفة رجل الثلج ، ص٣٦ ، ٣٧ .

يكون في صقر في المنطقة ، وممكن ما يكون في صقر في المنطقة ؛ إذا ما كان في صقر في المنطقة ما في مشكلة ، بس إذا كان في صقر في مشكلتين!! . . .»[1] ، إلى آخر هذا الحوار الذي يجعل أمريكا تقوم بإرسال بوارجها الحربيّة لاحتلالنا انتقاماً من رشيد النمر لعدم شراء الكلب وشراء العصفور عوضاً عنه . وهذه محاولة ساخرة من نصر الله للحديث عن الوضع المتأزّم الذي يعيشه الإنسان العربي ويقوده إلى الهذيان .

ثالثاً: الوصف والحوار

الحوار هو إحدى الصيغ التعبيريّة التي يعتمدها الروائي في صياغة عمله ؛ لذا يكتسب أهمّية كبيرة ، فهو وسيلة الشخصيات للتعبير عن نفسها ، والناطق بما فيها من مشاعر وأحاسيس وتناقضات . . .

كما أنّه يشكّل مع السرد والوصف أدوات الخطاب الأساسيّة إذ إنّ السرد حكاية الأعمال ، والوصف يختصّ بالسمات والأحوال ، والحوار حكاية الأقوال .

ويتمّ وصف المكان أو الشخصيّة أو الحدث من خلال حوارات الشخصيات فيما بينها ؛ إذ يُمثّل الوصف بالحوار تعدديّة الأصوات ، سواء أكان داخلياً أم خارجياً ، مجرّداً أم تحليليّاً . . فما هو الحوار؟ وكيف استخدمه إبراهيم نصر الله؟

وقد تعدّدت تعريفات الحوار ، فهناك من عرّفه بأنّه عبارة عن «صفة عقليّة تمنح الشخصيّات هويّتها الفكريّة والنفسيّة المنفردة التي تميّزها عن غيرها من الشخصيّات داخل العمل الواحد»[2] أو هو «وسيلة يستخدمها القاصّ في تكوين الشخصيّة والتعبير عن آرائها ونظرتها إلى الحياة ، وهذا أيضاً عامل مهمّ

---

(١) شرفة الهذيان ، ص٣١ ، وانظر بقيّة الحوار من ص٣١ ، ٣٥ .

(٢) الزجاجي ، باقر جواد (١٩٨٠) : الرواية العراقية وقضية الريف ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ص١٦٧ .

في تصارع الشخصيّات»[1] ، وغيرها من التعريفات التي تصبّ في خانة واحدة ، وهي تقسيم الحوار إلى نوعين : خارجي وداخلي ؛ ليقدّم مجموعة من الوظائف في السرد ، فهو أحد أهمّ الخيارات لوصف الشخصيّة بشكل ديناميكي ، بمعنى أنه قد يترك المجال أحياناً للشخصيّة بأن تصف نفسها بنفسها ، والحوار نوعان :

أ. الحوار الخارجي: الديالوج:

هذا الحوار يتمّ بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة ، ويسمّى الحوار التناوبي لأنّ الشخصيات المشتركة فيه تتناوب في استلام دفّة الكلام وهو «حوار الشخصيّات بعضها مع بعضها الآخر ، وهو الأقدم والأكثر انتشاراً في الرواية العربية»[2] ؛ ونلمح عند نصر الله أنماطاً ومستويات متعدّدة منه ، المركّب : الوصفي/ التحليلي ، والرمزي الإيحائي ، والمجرّد .

١. الحوار المركّب: (الوصفي التحليلي)

وهو الحوار الذي «تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمّل الأشياء والحالات ، كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي ، فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها»[3] ، من هنا نستطيع لمس خاصّيتين أساسيتين ، هما : الوصف والتحليل ، وبما أنّ الوصف غايتنا ، فسنحاول رصد كيف استفاد من الحوار .

في رواية (أعراس آمنة) يدور أكثر من حوار بين آمنة والشاب عزيز الذي يحفر القبور استعداداً لاستقبال الشهداء حتّى أصبحت هاجساً بالنسبة له ،

---

(١) العامري ، محمد مهدي (١٩٨٠) : القصة التونسية القصيرة ، ط١ ، دار بوسلامة ، تونس ، ص١٠١ .

(٢) عبد السلام ، فاتح (١٩٩٩) : الحوار القصصي : تقنياته وعلاقاته السرديّة ، ص٢١ .

(٣) المرجع السابق ، ص٢٢ .

ففي أحد حواراته معها يصف الحال الأمني السيئ في غزّة ، والشهداء وأحوالهم «تعرفين يا خالتي آمنة : إنّهم يفاجئوننا ، ويقتلون شبابنا كلّ يوم ، ويجب أن لا نفاجأ . يجب أن تكون هناك قبور جاهزة . أعرف أنّنا في الفترة الأخيرة حفرنا قبوراً أكثر ، ولكّنهم قبل أيّام فاجأونا بصاروخ قتل ثلاثة ، وحين تجمّع الناس لإنقاذ من في السيارة والشارع أغارت طائراتهم وقتلت سبعة وأصابت خمسين . مجزرة يا خالتي .

هناك شباب بقينا يومين نلملم لحمهم عن الحيطان وسطوح البيوت ، وحين جمعناهم في أكياس كنّا نعرف أنّ أحداً لا يستطيع معرفة لحم من ذاك؟»[1] ، يقوم هذا الحوار على الوصف وتحليل الوضع العام الذي تعيشه غزّة ، والأراضي المحتلّة بشكل عام ؛ ليوثّق ويعطي فكرة لمن لا يعرف أو يتظاهر بأنّه لا يعرف ، انظر هذه هي الحياة في غزّة ، الموت فيها على الطرقات ينتظر الناس في كلّ لحظة ، وفي أي مكان ، كما يجعل الوصف أكثر واقعيّة ومصداقيّة .

وفي موضع آخر من نفس الرواية يلعب الحوار دوره ليؤكّد الفكرة السابقة ، وهي الموت والشهادة والمقاومة التي يبديها أهل غزّة ، تقف والدة رندة لتعلن رأيها في سبب الزغرودة التي تطلقها الأمّهات حين يستشهد أبناؤهن .

> تسألينني لماذا البكاء؟ ومتى سأبكي إذاً؟ لماذا لا نبكي كلّنا؟ . . .هل يجب علينا أن نزغرد طوال الوقت ، لماذا؟ لأنّ أولادنا شهداء . ولكّنهم أولادنا . . . كلّ هذا الخوف عليهم ، كل هذا الخوف ، وفي النهاية يجب أن أزغرد . أتعرفين لماذا تبكي الأمّهات خوفاً على أبنائهن طوال الوقت؟ لأنّ عليهن أن يزغردن مرّة واحدة . واحدة فقط . كي لا يخجلن من هذه الزغرودة التي يُطالبهن العالم بها . تبكي الواحدة منّا طوال الوقت لأنّها تعرف أنّ هنالك لحظة آتية ، ستكون فيها مضطرة لأن تخون أحزانها ، حين

---

(١) أعراس آمنة ، ص٥٦ .

يكون عليها أن تزغرد . ثمّ هل تعرفين من هو الذي يجبرنا على على أن نزغرد فعلاً؟ لا ليس أهلنا وأقاربنا وجيراننا ، لا ليسوا هم ، الذي يجبرنا على أن نزغرد في جنازات شهدائنا هو ذلك الذي قتلهم ، نزغرد حتّى لا نجعله يحسّ لحظة أنّه هزمنا ، وإن عشنا ، سأذكّرك أنّنا سنبكي كثيراً بعد أن نتحرّر! سنبكي كلّ أولئك الذين كنّا مضطرين أن نزغرد في جنازاتهم ، سنبكي كما نشاء ، ونفرح كما نشاء ، وليس حسب المواعيد التي يحدّدها هذا الذي يُطلق النار عليهم وعلينا . فنحن لسنا أبطالاً ، لا ، لقد فكّرت طويلاً في هذا ، وقلت لنفسي نحن لسنا أبطالاً ، ولكّننا مضطرون أن نكون كذلك[1] .

المقبوس السابق ، يلخّص الحكاية والقضيّة ، فقد حوّل نصر الله على لسان والدة رندة في هذا الحوار قضيّة الزغرودة إلى قضيّة وجوديّة ، فالفلسطيني يتصرّف مع المحتلّ وفق نظريّة أكون أو لا أكون ؛ لذا هو مستعدّ لعمل أي شيء ليثبت لعدوّه أنّه قادر على المقاومة والصمود في وجهه ، بل وهزيمته ، وأنّ الخسارة مهما كانت صعبة فهي لا تعدل خسارة الوطن . لقد ساهم هذا الحوار الوصفي التحليلي في إظهار وجهة نظر الفلسطيني في الداخل ، ذلك الذي يرزح تحت نير الاحتلال ليقول رأيه ، ويسمع صوته للعالم ، بأنّني هنا وسأقاوم . وبما أنّ والدة رندة تلك المرأة الفلسطينيّة البسيطة هي التي تقول هذا الكلام ؛ فإنّ الكاتب يتجنّب الوعظ والخطاب ليقدّم صوتاً مؤثّراً قادماً من عمق التجربة الفلسطينيّة .

ولهذا نجد حواراً آخر في الرواية ذاتها يتحدّث عن هذه الفكرة بالذات وهي الوجود الفلسطيني ، فآمنة تعيد الحوار الذي تمّ بين أشقائها ، وما قاله أخوها مصطفى لهم حين قرّروا ترك البلاد والبحث عن الرزق والحياة في مكان آخر ،

---

(١) أعراس آمنة ، ص٩٨ ، ٩٩ .

فقد «قلتَ لهم : هناك أسطورة فلسطينيّة تقول إنّ الله يخلق الإنسان من ترابين ، تراب المكان الذي وُلد فيه ، وتراب المكان الذي سيموت فيه . لقد عرفت من زمان ، أنّنا خُلقنا من هذا التراب وحده ، لأنّنا عليه وُلدنا ، وعليه نموت»[1] ، في هذا المقطع نسمع كلام مصطفى وكلام آمنة ، ونرى الاتّفاق على وجهة نظر واحدة ، كلّ منهما يحلّل ويصف ويعطي وجهة نظره التي تقول : فلسطين لنا ، وحتّى إن متنا فيها ، فسنبقى أحياءً لأنّها ستخلّدنا ، أمّا من يتركها فلا مكان له ولا وجود ؛ لأنّه فقد الهويّة وفقد التراب ، وهذا الكلام على لسان مصطفى ينطبق عليه ما قلناه عن أمّ رندة وكيف أنّ نصر الله يتجنّب الوعظ والخطابة وهو يستخدم هذه الشخصيّات .

رواية (عو) من جهتها تحفل بالعديد من الحوارات الخارجيّة بين أحمد الصافي ومن حوله : الجنرال ، المحقّق ، فتنة . . ، وأغلبها من هذا النوع الوصفي التحليلي الذي يركّز على قضايا شائكة ويصف أوضاعاً مختلفة ، وأزمات مختلفة ، منها ، علاقة المثقّف مع السلطة ، إضافة إلى إيهامه بواقعية الوصف في مثل هذه القضايا ، كما في الحوار بين الصافي والمحقّق ، فالصافي يردّ على المحقّق :

« ، أنت تقول إنّنا نصرخ في بئر مهجورة ، وأنا أعيد ما قلته ، دعونا نصرخ كما نريد . أنت تعرف ، ليس لديكم أيّ شيء ضدّي ، لذا لا يوجد هناك أي مبرّر لإحضاري وزجّي في هذا الجوّ العدواني عشرة أيّام متتالية .

– عدواني؟! كيف؟ هل أسأت إليك؟ هل ضربتك مثلاً؟ وأنت تعرف أنّنا قادرون على إيذائك . لكن بالمناسبة كيف أحوال العمل لديك ، إنّني أتابع مقالاتك اليوميّة ، تستطيع أن تعتبرني متخصّصاً فيك! . . .

– أوضاع العمل صعبة في كلّ مكان ، وعليك أن تُحافظ على وظيفتك

---

(١) أعراس آمنة ، ص١٢ .

أليس كذلك ، هذا يتطلّب أيضاً بعض الجهد ، بل الجهد كلّه .

- إنّني أكتب يوميّاً .

- هل يكفيك الراتب مثلاً ، لماذا لا تذهب إلى الخليج ، فرصتك هناك عظيمة!

- يكفيني راتبي ، ولا أحبّ العمل في مكان آخر .

- أنا مثلاً راتبي يكفيني ويزيد! أن يكفيك راتبك شيء وأن تعيش كما تحبّ شيء آخر ، فأنت ككاتب محترم! معروف عربيّاً! يلزمك أن تكون في بحبوحة .

- كلّ الناس يحبّون أن يعيشوا في بحبوحة ، وأنا أكتب من أجل ذلك .

- أي أنّك تفتقد ما تكتب من أجله ، وبالرغم من ذلك لا تعمل من أجل تحقيقه!! لا تستطيع أن تخدعني ، إنّنا نعرف بيتك فهو أشبه بحظيرة»[1] .

فنحن أمام حوار ، يخبرنا أشياء كثيرة نقرأها بين السطور ، ويصف لنا أوضاعاً من وجهتي نظر متناقضتين : المثقّف والسلطة ، ويبدو أنّهما لا يمكن أن يلتقيا ، فكلّ يحاول أن يبرهن وجهة نظره بالأدلّة والبراهين ، مع أنّ هذا لا يمنع ورود أوصاف مباشرة في ثنايا هذا الحوار ، فنحن نعرف أنّ أحمد الصافي كاتب ، له مقالة أسبوعيّة في جريدة ، إضافة إلى كتابة القصص ، وهو مشهور ، ومعروف عربيّاً لأنّه كاتب محترم ، لكّنه يعاني من أمرين : سوء علاقته مع السلطة التي قامت باحتجازه عشرة أيّام متتالية للتحقيق معه فيما يكتبه ، والأمر الثاني قلّة موارده المالية ، وهذا حال أغلب الكتّاب في وطننا العربي .

في الجانب الآخر نستطيع معرفة وجهة نظر المحقّق ، فهو يتابع المثقّفين ، ويحقّق معهم منوعاً في أساليبه ، فلم يلجأ في هذه المرة إلى التعذيب البدني ،

---

(١) عو ، ص١٢ ، ١٣ .

وإنّما اكتفى بالإيذاء النفسي ، راتبه يكفيه ، وفي هذا إشارة واضحة لمن يعملون في السلطة ، ويتمرّغون في خيرات الشعب .

ويظهر من النّص أنّ العلاقة علاقة تنافر وحرب بين الطرفين ، ما دام المثقّف يخالف السلطة بدليل أنّ المحقّق ينصحه بمغادرة البلاد ليرتاحوا منه ومّما يكتب في آن ، أمّا حين يتحوّل إلى بوق من أبواقها فالحال يتغيّر .

وهناك نوع آخر من هذا الحوار التحليلي أو التكميلي إن استطعنا تسميته كذلك استخدمه نصر الله في رواية (حارس المدينة الضائعة) ، وهو أشبه ما يكون بالحوار المسرحي بين السارد وبطل الرواية ، فكلّ منهما يُكمل ما بدأه الآخر بشكل تناوبي ، وفي بعضها يقدّم أوصافاً لشخصيّة البطل فـ

«تجربته الطويلة ، أهّلته للوصول إلى نتائج لا يشكّ كثيراً في دقّتها ، خاصّة وأنّ أفكاره . .

: نضجت على نار هادئة جدّاً في الداخل .

لكّن هذه الأفكار ، لم تكن معزولة في أي يوم عن روافدها الواقعيّة ، بل والواقعيّة الصعبة . ويمكن أن يبدأ من تلك النقطة التي كان فيها طفلاً .

ضخماً كان . ممّا يجعله يبدو واحداً من الأولاد الذين هم أكبر منه عمراً بثلاث سنوات ؛ وثمّة دائماً عدد وافر من طلاب الصفّ الصغار الباحثين عن حماية . .

: في عمق غابات التربية والتعليم .

هؤلاء كانوا يتقرّبون منه بكلّ الوسائل المتاحة وغير المتاحة .

: هذا يطعمني نصف ما معه من أشياء لذيذة ، وذاك يصرّ على مرافقتي بعد انتهاء الدروس ، ويرجوني أن أوصله لبيته غير البعيد عن بيتي»[1] .

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص١٩٠ .

ففي الحوار السابق بعض من أوصاف السارد الجسديّة ، ونقد مبطّن للمدارس في بلادنا التي هي في واقعها نموذج مصغّر لمجتمعاتنا وللعالم بأسره التي يأكل القويّ فيها الضعيف ، فالحياة للأقوى .

٢. الحوار المجرّد:

وهو الحوار الذي «ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معيّن داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حدّ كبير من المحادثة اليوميّة بين الناس ، فهو حديث إجرائي متأسّس على ردّ فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا يحتمل التأويل المتعدّد لأنّها إجابات متوقّعة عن أسئلة عاديّة ليس فيها رؤية خاصّة»[1] ، بمعنى أنّ مثل هذا الحوار لو احتوى وصفاً فإنّه يكون وصفاً بسيطاً مباشراً ، وهذا ما نلمحه من الوصف الذي قدّمه الحوار بين رجال الشرطة والبطل للملامح الخارجيّة لمحمّد حمّاد في رواية (براري الحمّى) ،

« ، ولكن هل تستطيع أن تصفه لنا بدقّة . . سيساعدنا هذا كثيراً . . وإذا كان يُوجد لديك صورة له فهذا أفضل .

- قلت : طويل بعض الشيء . . مثلي تقريباً ، شعر خروبي أجعد ، يشبه شعري تقريباً ، وعينان بنّيتان ، وبشرة حنطيّة ، ويبدو حزيناً بعض الشيء . .
- قالوا : مثلك تقريباً؟!
- أجل .
- ويحمل نفس الاسم
- . . . لا أذكر . . أحياناً يهيّأ لي أنّني كنت أعرفه منذ زمن طويل ، منذ الطفولة مثلاً ، ولكّنني لم أستطع أن أتأكّد ، وهو لم يساعدني ، كان يصمت كثيراً ، وكانت العلاقة بيننا ممتلئة بالصمت على

---

(١) عبد السلام ، فاتح (١٩٩٩) : الحوار القصصي : تقنياته وعلاقاته السرديّة ، ص٤٤ .

بالرغم من أنّني على يقين أنّه يخبئ سرّاً في داخله ، . . . حين هبطنا من سيارة الجيب ، نفضنا الغبار عن ملابسنا . . عن وجهينا . . فبدا شاحباً متعباً»[1] .

ونلمح مثل هذا الحوار المجرّد الذي يقدّم أوصافاً يُمكن استخلاصها بسهولة ، وبشكل مباشر حوار (عثمان) مع عمه (سعد) في رواية (قناديل ملك الجليل)

«- أنت تفكّر في أمر عظيم؟! سأله عثمان

، ماذا؟!

، قلت : أنت تفكّر في أمر عظيم؟

، وكيف عرفت؟

، لأنّ خبزك قابع فوق نارك الحامية منذ نصف ساعة يا عمّ ، حتّى أنّ الدخان يُمكن أن يُرى متصاعداً منك في العتمة!

، ضحك سعد : أتعرف يا عثمان ، يحقّ للمرء أن يسيء بك الظنّ كما شاء ، أمّا ما لا يستطيع إساءة الظنّ فيه ، فهو أنّك شاعر!

، أشكرك يا عمّ . وبدا محرجاً أمام مديح عمّه المفاجئ»[2] .

فقد عرفنا صفة من صفات عثمان وهو أنّه شاعر ، إضافة إلى وصفه الخارجي بعد مديح عمّه له ، هذا المديح الذي قام به من أجل أن يكسبه في صفّه ضدّ والده .

٣. الحوار الترميزي/ الإيحائي:

يلجأ الروائي أحياناً إلى استخدام الرمز في حوارات شخصيّاته ، فينتج الحوار الرمزي وهو «الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريريّة

---

(١) براري الحمّى ، ص٨٧ ، ٨٨ .

(٢) قناديل ملك الجليل ، ص٤٠٧ .

والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة ، فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج الرواية وجعله طاقة تعبيريّة فاعلة في النّص»[1] . وفي هذا النوع من الحوار نلمح مستويين اثنين تعامل معهما إبراهيم نصر الله :

مستوى (اللفظة/ التركيب) ، من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاتها

الإيحائيّة والتعبيريّة ، مستوى (الموقف /الحدث) : ويقوم فيه الوصف بتأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي ؛ إذ إنّ الإيحاء العام هو الذي يحقّق الوصف الرمزي ، كما في حديث نصر الله الدائم عن العصافير والنسور ، والكيتي هوك ، وانفجارات ١١ سبتمبر وغيرها ، في حواراته المختلفة في رواية (شرفة الهذيان) ، منها هذا الحوار بين (رشيد النمر) وابنه :

« ، هل أحضرت لي الفيلم؟!

- أيّ فيلم؟!

- فيلم الطائرات التي اصطدمت بالبنايات ودمّرتها!

- لا لم أحضره .

- ولكّنني أريده .

- قلت لك سيعيدون بثّه من جديد ؛ كن مطمئناً!

- إنّني أجلس أمام التلفزيون من يومها ، ولا يفعلون أكثر من بثّ دعاية الفيلم! مقطع قصير ثمّ مقطع قصير ؛ حتّى الفضائيات المتخصّصة بالغيارات الداخليّة تبثّ دعايته باستمرار ، ولا أحد يقول بوضوح متى سيعاد عرضه . أريد الفيلم يعني أريد الفيلم!»[2] .

فالحوار كان يدور بشكل رمزي حول تفجيرات أيلول في الولايات المتحدة ، والتي كان يظّنها ابن رشيد النمر فيلماً يُبثّ على شاشة التلفاز ، واللافت للنظر

---

(١) عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي ، ص٦٣ .

(٢) شرفة الهذيان ، ص٩٦ .

السخرية التي تناول فيها نصر الله الموضوع ، فهذا الفتى أصبح واحداً من المتهمين في التفجيرات ، وقرّر تسليم نفسه بنفسه .

ويظهر كذلك في الحوارات الغامضة حول العصافير والنسور بين رشيد النمر وجاره الدكتور التي تنتشر في ثنايا العمل ، والتي كانت ترمز للدول الكبرى وتعاملها مع الدول الصغيرة ، وميزان القوى غير المتكافئ بينهما .

ب. الحوار الداخلي/ الفردي

عرفنا في النمط السابق أنّ الحوار كان يتمّ بالتناوب بين شخصيّتين أو أكثر ، لكن في هذا النوع (الداخلي) يتحوّل الحوار إلى نمط فرديّ يعبّر عن الحياة الباطنيّة للشخصيّة ؛ فيستخدم للتعبير عمّا يحسّ به ، وعمّا يريد قوله إزاء مواقف معيّنة مما يساعد على تكثيف الأحداث والزمان . . ، ويتميّز بأنّه داخليّ ، أي أنّه صامت ومكتوم في ذهن الشخصيّة ، وهو أيضاً غير طليق ، ولكّنه تلقائي بالنسبة للقارئ . وكما كان للحوار الخارجي أنماط ساهمت في إلقاء الضوء على الوصف ، سواءً أكان للشخصيّة أم للحدث . . . ، فإنّ للحوار الداخلي أيضاً أنماطاً استخدمها إبراهيم نصر الله وقامت بالمساهمة في العمليّة الوصفيّة ، أشهرها :

١. المونولوج:

تعرضنا للحديث عن المونولوج في جزئيّة سابقة ، ونعود لنقدّم له تعريفاً آخر ، فهو يعني «ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة ، والعمليّة النفسيّة لديها دون التكلّم على نحو كلّيّ أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليّات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن يتشكّل للتعبير عنها بالكلام على نحوٍ مقصود»[1] .

---

(١) همفري ، روبرت (١٩٧٥) : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، ص٤٤ .

ويعدّ روبرت همفري من أهمّ المنظرين له حين قسمه إلى نمطين[1] :

أ . المباشر : الذي يمثّل عدم الاهتمام بتدخّل المؤلّف ، وعدم افتراض أنّ هناك سامعاً بل هو موجود بإشاراته .

ب . غير المباشر : الذي يقدّم فيه المؤلّف الواسع المعرفة مادّة غير مسلّم بها ، ويقدّمها كما لو أنّها تأتي من وعي الشخصيّة .

ويمثّل المونولوج الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصيّة مع ذاتها ؛ لتعبّر عن أفكارها بتدرّج منطقي لا شائبة فيه ، وهو يمثّل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثّر فلا أفكار غير متّسقة مع الإطار الفكري العامّ[2] ، فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصيّة من الخارج ، وإنّما يتغلغل في داخلها محاولة منه للكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[3] ؛ ممّا يحوّل المونولوج إلى أداة فنّيّة تعمل على كشف الشخصيّة من الداخل ، إضافة إلى إظهار ملامح الحالة الشعوريّة التي تنطوي عليها ، فيساعدنا ذلك على استخلاص مدى انسجامها أو نفورها من مجتمعها الخارجي . وهذا بالتالي يؤكّد إمكانيّة مشاركته في العمليّة الوصفيّة ؛ لأنّه يصف بواطن الشخصيّة من ناحية ، والأحداث التي أدّت إلى الحالة التي هي عليها . ففي رواية (أعراس آمنة) نتعرّف إلى مدى حبّ جمال لآمنة من خلال حواره الداخلي الذي يصف مشاعره تجاهها ، وإحساسه الكبير بها «تعرفين كان قلبي يبدأ بالتقافز داخل صدري ، لمجرّد فكرة أنّني سأراك ، وحين أسير من بعيد متتبّعاً خطواتك ، أقول هذه امرأة ، تستحقّ أن تُشعل حرباً من أجلها ، إن حال أي شيء بينك وبينها ، لكن المفارقة أنّهم يدركون ما أفكّر فيه ، ولذلك يُشعلون حرباً لكي

(١) همفري : تيار الوعي ، ص٤٥ .

(٢) إيرل ، ليون (١٩٥٩) : القصّة السيكولوجية ، تر : محمود السمرة ، المكتبة الأهلية ، ص١٢٤ .

(٣) أبو لبن ، زياد (١٩٩٤) : المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ ، ط١ ، دار الينابيع ، عمان ، ص٥ .

يمنعوني من لقائها»[١] . فـ(جمال) في حديثه لنفسه يعطي وصفاً لآمنة ، ووصفاً لمشاعره تجاهها ، ويشركنا في أفكاره وهواجسه التي تقلقه ، وتسيطر عليه .

ويُظهر الحوار الداخلي الحالة النفسيّة التي يُعاني منها سليم نصري في رواية (تحت شمس الضحى) ، فقد كان يمثّل شخصيّة ياسين الأسمر على المسرح وتقمّصها إلى أن أصبح من الصعب عليه الخروج منها ، وكان في بعض الأحيان يعقد مقارنة بينه وبين ياسين ؛ لغيرته من الغنى الذي يملأ حياته ، وذلك الحضور الطاغي الذي يجعله محطّ أنظار الجميع بالرغم من العرج الموجود في إحدى قدميه ، وكانت هذه المقارنات تقوم عن طريق المونولوج الداخلي ومنها « - كم صفحة يمكن أن أملأها لو أنّني تحدّثت عن حياتي؟! سأل سليم نفسه .

أفزعه السؤال ، مضى به بعيداً ، طاف سنوات عمره كماسحة ضوئيّة ، وعندما عاد للأوراق التي أمامه ، أحسّ بأنّ الحياة قسمان : واحدة تُمضيها ، وواحدة تعيشها»[٢] ، حالة الاضطراب التي تصيب سليم منبعها عجزه عن القيام بإنجاز حقيقيّ ، ونجاحه وتكسّبه من الآخرين ، وإن أدركنا أنّ الشخصيتين رمزيّتان ، فهما تمثّلان السياسة الفلسطينيّة والمقاومة قبل اتّفاقيّة أوسلو وبعدها ، نجد ياسين يُمثّل مرحلة المقاومة الحقيقيّة ، وحمل السلاح في وجه العدوّ الصهيوني ، ومحاولة استرجاع الحقّ المغتصب على مبدأ واضح -ما أُخذ بالقوّة لا يُستردّ إلاّ بالقوّة- في حين يُمثل سليم القيادات الفلسطينيّة التي قبلت باتّفاقيّة أوسلو ، وبكلّ شروطها من ناحية ، وعاشت على أمجاد المقاومة السابقة ، وهذا بالتأكيد لايجعلها مثلها ، وكأنّ نصر الله في هذا المونولوج البسيط الذي يُقدّم فيه وصفاً مقتضباً للحالة التي تنتاب سليم ، وسؤال الذات ذاك يختصر القضيّة والمسألة ، وينحاز لا شعوريّاً نحو المقاومة ، فأنصار أوسلو لن يجدوا شيئاً يكتبونه في كتاب التاريخ .

---

(١) أعراس آمنة ، ص٦٦ .

(٢) تحت شمس الضحى ، ص٨٤ .

٢. مناجاة النفس:

تلجأ الشخصيّة إلى الحوار مع ذاتها ، ومحادثتها حتّى تُخرج ما في داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار . . . ، وهي «تكنيك يسعى إلى تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنيّة للشخصيّة إلى القارئ دون حضور المؤلّف لكن مع افتراض الجمهور افتراضاً صامتا»[١] .

وتختلف هذه المناجاة عن المونولوج في أنّها تستحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدّد لزيادة الترابط ، وتوصيل المشاعر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنّية وبالفعل الفنّي ، في حين أنّ المونولوج هو توصيل الهويّة الذهنيّة ، ممّا يعني أنّها تفكّر وحدها في المونولوج ، وتفكّر بصوت عالٍ في المناجاة .

ومثل هذه المناجاة نسمعها في حوار سعد مع نفسه وهو يتأمّل عثمان ابن أخيه ظاهر العمر في رواية قناديل ملك الجليل ، هذه المناجاة التي قدّم فيها أوصافاً ظاهرة لشخصيّة عثمان كما يراه فقد «كانت المؤامرة تنمو في رحم المؤامرة ، وفي رحم الثانية تنمو مؤامرة أخرى . تأمّل سعد عثمان وفكّر : «لم أره ذكيّاً إلا في وصفه قوّة أخيه عليّ ، وسوى ذلك ، لم تبدُ عليه يوماً أيّ من علامات الذكاء! فقد كان أهوج ، ولا يستطيع كبح جماح نفسه ، لا أمام امرأة ولا أمام قرش . وهذا النوع من البلهاء لا شيء أسهل من التخلّص منهم! سأرسل جارية جميلة ، بل نصف جميلة! بعد أن ننتهي ، وقبل أن يُكمل ليلته معها ، ستكون قد وضعت له سُمّاً يكفي لقتله عشرين مرّة»[٢] ، فمناجاة النفس السابقة ساهمت في رسم معالم عثمان لنعرف أنّه غالباً ما يفتقر إلى الذكاء ، وأهوج ، ومغفّل ، ودنيء أمام الشهوات خاصّة ما يتعلّق بالنساء والمال . وهذه أوصاف قد تكون طبيعيّة لشخص خان أباه ، وتآمر عليه ، والأمرّ أنّه يتآمر مع

---

(١) همفري : تيار الوعي ، ص٥٦ .

(٢) قناديل ملك الجليل ، ص٤٠٧ .

العمّ الذي قرّر قتله والقضاء عليه ؛ ليقول لنا نصر الله إنّ الخيانة ليس لها من نتيجة سوى الخيانة .

وفي موضع آخر من هذه الرواية -التي يكثر فيها هذا النوع ويضعه نصر الله بين علامتي تنصيص- ، وبخطّ مائل- نجد مناجاة للنفس يقوم بها الدنكزلي وهو يقف أمام المرآة ، ويحسّ بأنّه يرى شخصاً آخر مختلفاً «لكم تغيّرت يا أحمد! أأنت الذي هنا؟! أم أنّك ذلك القابع في المرآة هناك؟! ففي لحظة لا يعنيك غير النجاة من ظاهر ، وفي لحظة أخرى لا يُغويك أكثر من أن تكون إلى جانبه؟! في لحظة تتعلّق بذكرى أميرة كما لو أنّك ممسك بيدها في السرير ، رافضاً أن تبتعد عنك دقيقة! وفي لحظة أخرى تحتلّك إشاعة عن جارية فلا تفكّر إلا بسواها؟! أين أنت؟! أتريد البقاء مع ظاهر أم تريد الابتعاد عنه؟! مع أميرة ، أم تتطلّع لأي امرأة أخرى تطلّ وتنسيك إيّاها ، وحتّى ، قبل مرور عام؟! لِمَ كنت مخلصاً لها ، إذن ، كلّ ذلك الإخلاص؟!»[1]

فهذه المناجاة كانت ممهّداً لنا - القرّاء - لنشعر أنّ الدنكزلي يحمل أطماعاً كثيرة في داخله ، وأحلاماً في الحكم قادته إلى خيانة ظاهر العمر ومناصرة أعدائه عليه ، ثمّ قتله في النهاية .

٣. حوار تيار الوعي:

وفي هذا النوع تكشف عن الوعي الباطني من خلال الحديث النفسي للشخصيّات التي تتجاوز كثيراً من الأحداث المهمّة ، تاركة للقارئ استنتاجها ، ويعتمد الروائي في إضمارها على الرجوع الزمني أو تقدّمه من خلال تداعي المعاني في ذاكرة الشخصيّات ، وعقلها الباطن[2] ، فهذا الحوار يعتمد على «كسر التسلسل السببي للأحداث وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن

(١) قناديل ملك الجليل ، ص٤٧٨ .

(٢) هلال ، محمد غنيمي (١٩٧٣) : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة - دار العودة ، بيروت ، ص٥٢٠ .

الشخصيّة انهماراً فيّاضاً لا يكاد يتوقّف»[1] . أي اختلاط الوعي واللاوعي بعضها ببعض قبل مرحلة واتّخاذ الشكل المنطقي ، ومن غير بداية أو نهاية . وتقوم الشخصيّة بهذا الحوار عن طريق كسر التتابع المنطقي ، وإعطاء أفكار تلقائيّة بطريقة ليست لها حدود وكأنّها لا تتوقّف على الإطلاق .

وهذه الصورة من الحوار الداخلي القائمة على حوار تيار الوعي نجدها بكثرة في رواية (براري الحمّى) ، فالحوار الداخلي بأنواعه المختلفة ، منها تيار الوعي الذي كان يتصارع في نفس البطل نتيجة إصابته بالحمّى ، لنراه يقدّم من خلاله عدداً كبيراً من المواقف والأحداث التي كان للوصف دور فيها . ومنها ما كان يعتمل في نفس محمّد حمّاد نتيجة غياب صنوه ، وذاته المتشظّية

لتضربك الريح ، ولتحاصرك العزلة ، ولتطاردك الصحراء ، إذا لم تعد ، أنت تعرف أيّها اللعين ، أنّني أحبّك ، يجب أن تكون الآن جزءاً منّي ، يجب أن تكون بداخلي ، أنت أيّها الداخل ، خارج فقط . . تستطيع أن تدقّ صدري ، تستطيع أن تشقّه ، لن تجدك هناك ، وستجدني فارغاً كفخّارة . عد إليّ ولنرحل معاً ، أنت بحاجة إليّ . . أعرف ، قد تعبر أكثر من حدّ ، أكثر من حاجز . . بلا هويّة . . بلا اسم . . بلا إقامة ، تستطيع ، ولكن ستبكي كثيراً لأنّ شرطيّاً قميئاً في ليلة ما . . لم يسألك عن اسمك . . ولم يعرك أيّ اهتمام . . ستبكي لأنّك لا تستطيع أن تفرح بدوني[2] .

من النّصّ السابق ، نستطيع استخلاص مجموعة من الأوصاف لذات محمّد المتشظّية ، التي يشعر أنّها خارجه فقط ، كما يحسّ بالفراغ المتجسّد في تشبيه نفسه بالفخارة الفارغة ، وهو يحمل شعوراً دونياً تجاه الناس في تلك

(١) عبد السلام ، فاتح : الحوار القصصي ، ص٥٠ .

(٢) براري الحمّى ، ص٣٩ ، ٤٠ .

المنطقة من العالم ، فالشرطي قميء من وجهة نظره ، ونجد بذلك أنّ الأسلوب الكتابي خدم النصّ وخدم الفكرة .

وفي موقف آخر يُظهر تيار الوعي مجموعة من الأوصاف «وبدا ذلك أبعد من حادثة لم يمرّ عليها أكثر من اثنتي عشرة ساعة ، بدا ذلك أبعد من حلم . . وأقرب من كابوس . كأنّ الحكاية ابتدأت من ذلك اليوم حين أتاك أو حين هزّ كتفيك . . فانزلقت العباءة . . والدمعة . . لعلّ الحمّى أكلته فلم يعد هو ، ولعلّه كان يصعد السفح الآخر من الجبل؟ ولعلّهم أعادوه بأيديهم القاسية ، بعد أن استعانوا بالذئاب في ملاحقته . . ولعلّه هناك . . هناك . طائران في قفص يبحث كلّ عن حريته في الآخر»(١)

رابعاً: الوصف واللغة

اللغة من أهمّ مكوّنات الخطاب الروائي ، وتلعب دورها الرئيس إلى جانب العناصر الأخرى كالسرد والوصف والشخصيّة والزمن والفضاء . ولعلّ دورها هو الأهمّ فهي حاملة لفكر المبدع ، ومضامين النصّ المختلفة ، ورسالته الفكريّة والإبداعية ، كما أنّها القاسم المشترك بين هذه الأنواع جميعها ، وسلاحها الأهمّ ، وهذا يعني أنّ اللغة هي سلاح الوصف ، بمعنى أنّها تدخل في كلّ أحواله ، وصفاته وأساليبه ، وهذا ما يؤكّده رأي جيرار جينيت من أنّ الوصف غير مقيّد بأسلوب ولا بموضوع معيّن(٢) ، وإنّما يتخلّل كلّ الأدوات القصصيّة .

وتتراوح اللغة الوصفيّة عند إبراهيم نصر الله بين اللغة الوصفيّة المباشرة (الوصف الصريح) ، والسخرية ، واللغة الشعريّة ، والوصف البلاغي .

---

(١) براري الحمى ، ص١٤٦ .

(٢) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص١١٣ .

أ. اللغة الوصفيّة المباشرة (الوصف الصريح)

وفي هذا النوع يرد الوصف واضحاً في كلّ أدوات الخطاب، ويتمّ ذلك عن طريق استخدام النعت، والأوصاف الظاهرة، ممّا يعني أنّ المتلقي يجد أمامه مجموعة من الأوصاف التي تعطيه صورة عن الموصوف لا تعتمد على الأنماط البلاغيّة، وإنّما صورة وصفيّة نابعة من طبيعة مفهوم الوصف، وهو تصوير الأشياء والأشخاص والصفات والروائح والأصوات.. باستخدام لغة بسيطة معبّرة في حدّ ذاتها دون الحاجة لوجود أنماط بلاغيّة، ومثل هذه الأوصاف تساعدنا في فهم مجموعة من المعطيات في العمل؛ فقد تُظهر المحتوى، كالموقع إذا كان «ليس هناك الكثير.. (هذا ما رآه على الأقلّ)

دكاكين، سوق خضار، موقف سيارات عموميّة، عيادة، مدرسة للذكور وأخرى للإناث، أربع صيّدليّات، مركز دفاع مدني، نادٍ رياضي، مخبز، خمسة مطاعم متلاصقة، شقق فارغة للإيجار، ساحة ترابيّة تتجمّع فيها النفايات، وتفوح منها رائحة البول»،[1] وقد يعتمد الوصف على إظهار الأشكال والألوان والهيئات بالنسبة للأشياء «داخل المركز.. حواجز خشبيّة مرتفعة تتقاطع فتشكّل غرفاً صغيرة.. زنازين صغيرة للتفتيش.. وممرّات ضيّقة، تشبه المتاهة، تفضي إلى قاعات بمقاعد خشبيّة.. وسقوف عالية.. هيكليّة البناء تعيدك إلى أجواء المستودعات العملاقة في مراكز الجمارك.. يافطة صغيرة صفراء مكتوب عليها باللون الأسود «أيّها الزائر الكريم!! في حالة الشكاوى يُرجى مراجعة ضابط أمن الجسر».. ويافطة أخرى تنصح بتسليم أيّ شيء حمّلك إيّاه أناس من الخارج وتشكّ فيه، وأخرى ترحّب بالقادمين بحرارة في أرض «إسرائيل»!!»[2]

هذه اللغة الوصفيّة التي يتعامل معها نصر الله في (الأمواج البرّيّة) تعوّض القارئ عن رمزيّة النّص حين تقدّمه بلغة مباشرة وكأنّها تحقّق نوعاً من التوازن

---

(١) شرفة الهذيان، ص١١.

(٢) الأمواج البريّة، ص٢٤.

النّصّي ، هذا من حيث اللغة ، أمّا من حيث المعنى ، فمثل هذا الوصف لمركز الأمن على الجسر يعطي معنى أعمق ، ووظيفة متعدّدة الأغراض والجوانب ، ولعلّ أهمّها التوثيق لمعاناة الفلسطينيّين العائدين إلى أوطانهم ، والذي أطلقت عليه إسرائيل (الزائر الكريم) ، ولكّنها عاملته بأقذر الطرق ، وأقلّها احتراماً مع أنّه صاحب الأرض والوطن ، وليس زائراً مفترضاً .

أو قد تعطينا اللغة الوصفيّة المباشرة إشارات تفيدنا في فهم دلالات الوصف فيما بعد والدور الذي يلعبه في الأحداث ، كما في وصف حبّ الطالبات للست زينب الذي يلقي الضوء على شخصيّتها «كنّا نحبّها . . آه . . كلّ الطالبات ، بعضهن كان يحفر اسمها على ظهور أيديهن بالشفرة! أتعرف ، حين نبدأ بالتفتّح ، ننظر حولنا ، ولا نجد من نحبّه بهذا القدر دون أن ندفع الثمن غالياً . أنت تعرف . . الحبّ الذي في داخلنا كبشر أكبر بكثير ، وربّما الكره أيضاً»(١) . فالست زينب كما نراها في الرواية شخصيّة إيجابيّة نموذجيّة للأمّ والمعلمة والمناضلة ؛ وهذه الصفات يُفترض أن يتّصف بها الجميع ، خاصّة من يعملون في مهنة التدريس ، لأنّها من أهمّ المهن التي تساهم في تشكيل شخصيّة الإنسان وبنائها .

وقد تُظهر لنا الأوصاف تغيّر مسار الشخصيّة من حال إلى حال ، كما في رواية (شرفة العار) ، فقد أظهر الوصف المباشر تغيّر وضع منار من حال إلى حال ، ففي بداية الرواية نجدها «جميلة وصغيرة ، كان في وجهها شيء ما . . . ربّما كان السبب فرط رقّتها ونعومة بشرتها التي ظلّت تشبه بشرة طفل صغير في عامه الأوّل . ربّما كانت عيناها ، وذلك الخفر العذب الذي ظلّ يفيض منهما على الدوام ، سواء نظرت إلى المرء مباشرة أم غضّت طرفها»(٢) ، فقد تغيّر حال منار ، وأظهر الوصف المباشر وضعها الجديد فقد «هزلت ، بحيث غدت في

---

(١) زيتون الشوارع ، ص٣٤ .

(٢) شرفة العار ، ص٢٥ .

نصف حجمها ؛ غارت عيناها ، وانتشرت بقعتان سوداوان حولهما ؛ أمّا جلدها فترقّق وتجعّد كاشفاً عن كلّ ما تحته . انحنى ظهرها قليلاً ، وطفرت عظمتا وجنتيها»[1] ، وكأنّ الوصف هنا جسّد المأساة التي تعرّضت لها منار وعمق وفداحة ما حصل لها ، فإن كان هذا ما حصل لشكلها الخارجي ، فماذا عن الأثار النفسيّة التي تكبّدتها .

ممّا سبق نرى أنّ لغة الوصف عند إبراهيم نصر الله قد تعتمد على التصوير المباشر ، واللغة التي تعطي دلالاتها النفسيّة والمعنويّة والوصفيّة بحدّ ذاتها دون الحاجة لاستخدام لغة بلاغيّة قائمة على المجاز ، أو غيره من الأدوات .

ب. اللغة الوصفيّة الساخرة

السخرية كلمة نستخدمها في الأدب وخارجه ، وهي لفظة تدلّ على أسلوب في التعبير يثير الضحك والاستهزاء ممن يكون موضع سخرية ، والسخرية في مفهومها البلاغي تعني «طريقة في الكلام يعبّر بها الشخص على عكس ما يقصده بالفعل ، كقولك للبخيل : «ما أكرمك» ، ويقال هي للتعبير عن تحسّر الشخص على نفسه ، كقول البائس «ما أسعدني»[2] .

وتتّصل السخرية بالأدب اتّصالاً وثيقاً حتّى نظر إليها على أنّها فن أدبي بحاجة إلى مهارة وذكاء ، وقدرات إضافيّة في الموهبة لأنّها من أعسر الفنون الأدبيّة .

يلجأ إبراهيم نصر الله إلى السخرية بأنواعها في بعض أعماله بشكل لافت كما في روايات : (حارس المدينة الضائعة) ، و(شرفة الهذيان) ، و(طفل المحاة) ، وبشكل أقل في (شرفة رجل الثلج) ، وهي أيضاً تتّصل بالوصف بشكل أو بآخر من خلال كوميديا الموقف الذي نستطيع من خلال الخروج بعدد

(١) شرفة العار ، ص١٢٣ .

(٢) وهبة ، مجدي ، المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص١١٢ .

من الأوصاف للشخصيّة أو حتّى للمجتمع بأكمله ، وهذا نلمحه منذ عتبة البداية في رواية (شرفة الهذيان) المعنونة بـ : الأغنية الأولى ، إذ تبدأ بجملة تقريريّة كأنّها إجابة سؤال

نعم ، باستطاعتك أن تُغمض عينيك وأن تُدير ظهرك ، باستطاعتك أن تفقد صبرك وأنت تبحث عن الريموت كونترول باحثاً عن محطّة أخرى تُطفئ بها النار التي أشعلتها فجأة قطرة العرق التي راحت تنحدر من أعلى رقبتك حتّى آخر نقطة من عمودك الفقري . نعم . . باستطاعتك أن تلعن اللغة ، تلك التي لم تُسعفك بأكثر من كلمتين هما : الرعب والجحيم ، وأن تتلاشى بعد لحظات في حديث أطفالك الموتى عن الاحتمالات الغامضة والمحتملة لبرامج سهرة الليلة . باستطاعتك أن تتابع الكذب على الهواء مباشرة المدة التي تحتاجها كي تطمئن على مستقبلك ، وتواصل السهرة مع أيّ فيلم تختار . لا بأس ، فهم لا يريدون منك أكثر من ذلك . باستطاعتك أن تذهب أبعد : أن تدخل في حديث مُعاد ، وأن تكتشف تلك المصادفة الغريبة في كونك ميّتاً مثل الآخرين ، فهم لا يريدون منك أكثر من ذلك . باستطاعتك أن تُقبّل أطفالك أو لا تقبّلهم قبل النوم ، تلك حرّيتك التي لن يتدخّل فيها أحد . . . . لكن حين يأتون . . تذكّر : لن تكون أكثر من كتلة العري تلك ، فوق كتلة العري التي تحتها . . فوق كتلة العري التي تحتها ؛ ولعلّهم سيُتمتمون بخشوع وهم يَروْنَ قطرة العرق تلك التي تنسابُ من عنقك نحو آخر نقطة خفيّة من عمودك الفقريّ ، إذ يُشرعون حماستهم!! وهم يتضاحكون . .[1] .

---

(١) شرفة الهذيان ، ص٥ ، ٦ .

النّص السابق ، وإن كان طويلاً بعض الشيء ، يصف بشكل جليّ ومفارق حال الإنسان العربي في وطننا الكبير ، اعتماد هذا الوصف على السخرية منوط بعدّة أمور : أوّلها أنّ السخرية إطار واسع لكلّ التناقضات ، نستقرئ من خلالها حال المجتمع العربي والإنسان الذي يعيش فيه ، وقد وصل حدّاً باتت الحياة تساوي فيه الموت ، فلا فرق كبير بينهما ، فالوصف الغالب على الإنسان العربي في النّص السابق ، الكبت والخنوع وانعدام الحريّة .

الأمر الثاني : مجيء هذه السخرية في استهلال الرواية ، مهّد الطريق أمام المتلقي ؛ ليحضّر نفسه لنصّ ساخر من المجتمع والحياة الموجودة فيه ، وهذا ما كان فالرواية أقرب إلى فنّ العبث .

الأمر الثالث : الوصف الساخر الذي قدّمه نصر الله يقوم في صياغته على الملاحظة الخارجيّة التي تأتي من خلال مراقبة الأوضاع والناس ، كما لو أنّها «تخفي رغبة قويّة في التغيير ، وحلماً بنظام آخر»[1] ، ممّا يجعل السخرية حاجة نفسيّة تنطلق بإرادة الإنسان ويبغي من خلالها فهماً وإدراكاً لأشياء غير مفهومة ، بحيث تصل بالإنسان إلى مرحلة من الوعي والانطلاق والتحرّر من القيود ، وبالتالي تكوّن فهماً عميقاً لأزمة الإنسان والمجتمع .

لكّن اللغة الوصفيّة الساخرة تتّخذ شكلاً آخر ، وهدفاً مختلفاً في رواية (طفل المحاة) ، إذ تقترب من الأدب الرمزي الذي يغلّف الحقائق ويخفيها ؛ وذلك لأنّ السخرية هنا أرادت فضح كذبة كبرى اسمها جيش الانقاذ ، ذلك الجيش الذي ذهب لتحرير فلسطين واستعادتها ، وعاد يجرّ أذيال الخيبة . إذ نجد أنّ السخرية من العريف فؤاد طوال الرواية لم تكن غايتها الفرد في حدّ ذاته ، إنّما أصبح هذا الفرد وسيلة الكاتب وسلاحه الذي يُبيّن من خلاله وجهة نظره وموقفه من قضيّة شائكة وهي حرب عام ١٩٤٨ ، الارهاصات المحيطة بها ، وتداعيات السقوط العربي فيها ، فكانت شخصيّة البطل المطيّة التي استخدمها

---

(١) أدونيس : مقدّمة للشعر العربي ، ص٤٠ ، ٤١ .

نصر الله ليُظهر التخاذل والخيانة والأدّعاء الذي مارسته القيادات العربيّة ، فالعريف فؤاد لا يملك من الأسلحة إلاّ وسامته التي قادته ليصبح حارساً بباب سيّد البلاد الذي سلّمه بندقيته الإنجليزية الفريدة من نوعها حين غادروا إلى فلسطين للحرب فيها ، طالباً منه ألاّ يعيدها إلا منتصرة ، وهنا كان العبء الثقيل الذي وقع على كاهله ، يقول السارد ساخراً

لم تكن بحاجة لوقت طويل من التفكير كي تعرف أنّ بين يديك أمانة لا تستطيع التلال حملها ، ولذا ، وبعد مغادرتك لقاعة القصر ستحسّ أنّك لا تستطيع وحدك حمل البندقيّة ؛ ثقيلة كانت على كتفك ، كتفك الذي لم يكن من فئة الأكتاف الضعيفة في أي يوم ، كتفك الذي استطاع أن يحمل من النجوم ما لم يتمكّن غيره من حمله . وأحسستها طويلة ، تلمس الأرض بين حين وآخر ، بالرغم من أنّ قامة كقامتك ، يحسدك عليها الكولونيل غريغوري نفسه . ولفحك سطوعها ، أكثر بكثير من تلك الشمس التي راحت تحرق الربيع في طريقها متلهّفة للصّيف ، ولذا ، كان عليك أن تنقلها بصعوبة إلى الكتف الثاني بين لحظة وأخرى كي لا تحترق بوهجها [1] .

في النّص السابق يُخاطب الساردُ بطلَ الرواية العريف فؤاد مستخدماً أكثر من نوع من أنواع السخرية ، فتارّة يتلاعب بالألفاظ ، وتارة أخرى يتحدّث بأسلوب هزلي بالرغم من جدّية الموضوع ، وبذا تغدو الألفاظ واسعة وقابلة لتأويلات مختلفة ، كما نجد فيها أصداءً لقصيدة إبراهيم نصر الله : الفتى النهر والجنرال .

(رواية حارس المدينة الضائعة) من جهتها يقوم بنيانها اللغوي على السخرية ، وكأنّ نصر الله يستغلّ بطل الرواية والموقف الذي وجد نفسه فيه

---

(١) طفل الممحاة ، ص١٩٥ .

ليعرّي الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والإنساني ، حتّى الجانب الفنّي بأطيافه المختلفة ، ليصل إلى عمق المأساة التي يعيشها الإنسان العربي وحالة التخلّف والرجعيّة ، عن طريق استرجاع البطل لأحداث حصلت معه ، وقيامه بالتعليق عليها ، ومنها فلسفته في الهزيمة أمام العدو وأصولها -فحسب البطل .

لقد كان يلزمنا ثلاث هزائم كبيرة أخرى ، كي نهزم إسرائيل إلى الأبد ، ونجعلها تركع على ركبتيها مثل ذلك الملاكم ، طالبة الغفران . طبعاً هذا كلام كبير ، ولا يجرؤ الإنسان على التفوّه به . . . تصوّروا لو أنّنا هُزمنا أمامها - لا أريد أن أواصل ترديد اسمها لأكثر من سبب ، وتركناها تحشرنا في الزاوية مرّة تلو أخرى ، في حروبنا الرعناء معها ، صحيح أنّها كانت هي التي تشنّ الحروب لكنّنا لم نستغلّ رعونتها ، ما الذي كان يمكن أن يحدث؟ ستُلقي علينا عدداً من قنابلها الذرية في أسوأ الأحوال . . . النتيجة ستكون دماراً شاملاً ، لا يتيح لها فرصة أن تهزمنا مرّة أخرى . لكن ما حدث أنّنا لم نمكّنها من الهزيمة تماماً ولا من الانتصار ، ولم نستطع حشرها في الزاوية ، فما الذي حدث : مزيد من الحقد علينا ، ولحسن الحظّ انهزمنا أمامها بصورة جيّدة - أي بدأنا البداية شبه الصحيحة ، لكّننا لم نواصل ما بدأناه ، وإلا لكنّا حولناهم كلّهم إلى (حمائم) ، وهكذا كانت (الصقور) ، فانظروا اليوم بأمّ أعينكم ، ما الذي يفعلونه بنا . إنّ أكثر ما يحزنني . . أنّنا لم نعد نملك تلك الفرصة التي أضعناها ، ولن نملكها[١] .

---

(١) حارس المدينة الضائعة ، ص١٩٥ ، ١٩٦ .

ج. اللغة الشعريّة

اللغة في السرد الروائي التقليدي عادة ما تكون بسيطة ؛ لأنّها خطاب موجّه إلى فئات مختلفة من المجتمع ، وهي غالباً ما تعبّر عن شرائحه المختلفة ، لكّننا نجد في الرواية اليوم لغة جديدة ، أخذ الروائي يرتقي بها ليتحوّل بها أحياناً ويحوّلها إلى لغة شعريّة ، فتستعير الرواية من الشعر طرائقه وتقنيّاته التي استخدمت هذا النمط من اللغة لسحرها وجماليّتها وتوتّرها ؛ بهدف التأثير في الذات المتلقّية .

وهذا الأمر ليس بالمستغرب -أي استعارة الرواية لغة الشعر- فالفنون الأدبيّة بطبعها أخذت في التداخل مع بعضها البعض ممّا يجعل التمييز بينها -أحياناً- أمراً صعباً ، فكيف إن كان في العلاقة بين الشعر والنثر ، إذ إنّ «غياب الحدود بين النثر والشعر أكثر من حضورها»[1] ، ممّا يعني أن بإمكان النثر مجاراة الشعر ، والتمرّد على الطبيعة التي ينتمي إليها ؛ ممّا يشكّل اللغة الشعريّة فـ«النثر ليس حقيقة وسيلة تعبير منفصلة عن الشعر ، وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعريّة عالمه الروائي ، ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به»[2] ، وهذا يؤكّد أن لا مشكلة إذا قام الروائي باستخدام اللغة الشعريّة في التعبير عن عالمه الروائي .

واللغة الشعريّة كما يعرّفها جون كوين تعني «الانزياح عن لغة النثر باعتبار أنّ لغة النثر عنده توصف بأنّها لغة الصفر في الكتابة»[3] ، فأي تغيير لنمط هذه اللغة أو انزياح عنها يعدّ لغة شعريّة ، العبارة فمفهومها قائم على أنّها «كلّ ما

---

(١) مرتاض ، عبدالملك (١٩٨٣) : النصّ الأدبي ، من أين؟ وإلى أين؟ ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، ص٣٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص٣٤ .

(٣) كوين ، جون (٢٠٠٠) : بناء لغة الشعر ، تر : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ص٣٥ .

ليس شائعاً ولا عاديّاً ولا مصنوعاً في قوالب مستهلكة»[1] ، لذا عدّ الأدباء والنقّاد الشعر خروجاً عن اللغة المعياريّة ، فهو يقدّم بناءً جديداً لها على أنقاض البناء السابق ، فهو «ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي ، والإمساك بما يتضمّنه من قوانين توليديّة تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيريّة جديدة»[2] ، ممّا يجعل العلاقة بين الشعر والنثر علاقة تقابل أو تضادّ ، إذ إنّ الشعر «ليس هو النثر مضافاً إليه شيء ما ، ولكّنه هو المضاد للنثر»[3] ، ممّا يعني أنّ قوام الشعريّة في اللغة قائم على مخالفة المألوف في لغة النثر ، ومشاكستها للشكل الطبيعي والمألوف للغة معتمداً على مجموعة من الخصائص التي تحقّق له التفرّد ، ويكسب عبارتها رونقاً خاصّاً فـ «العبارة في هذه اللغة أكثر حيويّة وشمولاً من العبارة في اللغة العاديّة ، ذلك أنّها تشير بالإضافة إلى الشيء ، أو المسمّى الأصلي ، إلى بعده اللامرئي ، وإلى حركة الانفعال والتخيّل عند من يسمّيه»[4] ، فهذا (البعد اللامرئي) في اللغة الشعريّة يحفّز المتلقّي ، ويشركه في عمليّة الإبداع ، فيدعوه إلى الخوض في خضمّ عالم مجهول يتولّد من عباراتها المتميّزة ، يتكوّن ممّا يمكن تسميته ما وراء السطور ، عالم تتعدّد فيه الدلالات وتتغيّر بتغيّر من يتلقّى العمل ، ممّا يفسح المجال لاكتشافات جديدة وتوليد معانٍ مختلفة ما كانت لتتحقّق لولا هذه اللغة الشعريّة ، فالشعريّة تنبع من علاقات لغويّة سياقيّة ذات إجراءات دلاليّة خاصّة بين المكوّنات ، لكنّ هذه المكوّنات عندما تخرج من الإطار الموجودة فيه تفقد

---

(١) كوين : ص٢٤ .

(٢) اليوسفي ، محمد لطفي (١٩٨٥) : في بنية الشعر العربي المعاصر ، ط١ ، تونس ، سراس للنشر ، ص٢٤ .

(٣) كوين ، المرجع السابق ، ص٦٤ .

(٤) أدونيس (١٩٨٢) : الثابت والمتحوّل : بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج٣ ، صدمة الحداثة ، ط٢ ، بيروت ، دار العودة ، ص٢٩٧ .

آثارها الجماليّة ذلك أنّ الكلمة بمفردها لا تعني أيّ أمر في مسارات ما نذهب إليه . وهذا يؤكّد أنّ الركن الأساسي في الشعريّة هو : شبكة من العلاقات -سمتها تحطيم النظام المنطقي في التركيب اللغوي- تتواشج فيما بينها وتترابط ؛ لتشكّل في النهاية عبارات خاصّة في تشكيلها السياقي ، بمعنى أنّ أي حذف أو تغيير في بنياتها يخلخل منطقها ونظامها ، وهذا يُظهر أهمّية السياق وإجراءاته الدلاليّة ، فإذا تغيّر نظام ترتيب العبارات أو خرجت إحدى عباراته ، ووضعت ضمن توليفة أخرى قد لا تخلق جوّاً شعريّاً كسابقه ، فالتشكيل السياقي يتولّد من جماليات التفاعل والتناغم بين مكوّناته .

والكاتب أو الشاعر يستخدم جملة من العناصر التي تساهم في بناء هذا العمل الخاصّ باللغة الشعريّة من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى تتعاون معاً وتتكامل لتشكّل اللغة الشعريّة وهي «كليّة العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغويّة وصور شعريّة ومن موسيقى»[١] ، أو هي «مكوّنات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة وموسيقى»[٢] .

ويعدّ التوظيف المكثّف للغة الشعريّة الوصفيّة في روايات إبراهيم نصر الله مظهراً أساسيّاً فيها ، مبتعداً عن اللغة التقليديّة البسيطة ، مستخدماً لغة إيحائيّة مليئة بالمجازات والاستعارات ، وبالرغم من وجود مثل هذه التشبيهات والاستعارات في لغة الرواية التقليديّة إلا أنّ لغتها «كانت قائمة على التشبيهات والاستعارات فإنّها من باب الاستعارات الميّتة التي يحيا بها الناس العاديّون ويتداولونها وتشكّل جزءاً من حديثهم اليومي»[٣] ، بينما هي عند نصر الله في اتّجاهه الحداثي في الكتابة تشكّل دعامة لغويّة أساسيّة لخطابه الروائي . والمعروف

(١) الورقي ، السعيد (١٩٨٤) : لغة الشعر الحديث ، بيروت ، دار النهضة للطباعة والنشر ، ص٦٧ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٦٧ .

(٣) بلعلي ، آمنة (٢٠٠٦) : المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع ، ص٥٤ .

أنّ «الخطاب الروائي بشكل عامّ هو بنية دالّة أو تشكيل لغوي سردي دالّ يصوغ عالماً خاصّاً تتنوّع وتتعدّد في داخله اللغات والأساليب والأحداث والاشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة ، دون أن يقضي هذا التنوّع والتعدّد والاختلاف على خصوصيّة هذا العالم ووحدته الدالّة ، بل يؤسّسها»[1] .

وقيام هذا البناء اللغوي على الاستعارة يجعل الخطاب الروائي قريباً من الخطاب الشعري ، ويستلزم حصوله على بعض من خصائصه ، ومنها : أن تُصبح اللغة بحدّ ذاتها غاية وليست مجرّد موصل للعالم الروائي ، ممّا يحرّرها ويظهر جوانب الإبداع فيها ، وبالتالي تتحوّل في العمل إلى بطل آخر يُضاف إلى مجموعة أبطالها ، خاصّة أنّها لغة شعريّة ، ويظهر ذلك من خلال الاستعارات المكثّفة والمجازات التي تتجلّى في مستويات مختلفة ، بدءاً من العنوان مروراً بالكلمة فالجملة فالمكان . . والتي سنتناولها في الصفحات التالية من خلال : شعرية العنوان ، عدم الملاءمة ، اللغة البلاغية خاصة التشبيه .

١. شعرية العنوان

يعدّ العنوان العتبة الأولى في عتبات النّص ، أو الجسر الذي يربط بينه وبين المتلقي ، وهو أحياناً الكلمة السحريّة التي تفتح أبواب النّص للولوج إلى عالمه ، ومعرفة أسراره ؛ لذا من الطبيعي أن يلقى اهتماماً وبحثاً من النقّاد لمعرفة أهمّيته وفوائده ، فها هو كريفل يرى أنّ «للعنوان وظيفة نصّيّة لأنّه بمثابة البهو الأوّل يتمّ الدخول منه إلى النّصّ ، إذ تؤطّره خلفيّة ثقافيّة ، وتحدّد قصديّته بمساعدة دلالتين هما : الدلالة التجريبيّة ، والدلالة التاريخانيّة»[2] ، ولعلّ

---

(١) العالم ، محمود أمين (١٩٨٦) : الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا ، ط١ ، دمشق ، دار الحوار ، ص١١ .

(٢) حليفي ، شعيب (٢٠٠٥) : هويّة العلامات في العتبات ، ط١ ، الدار البيضاء ، دار الثقافة ، مطبعة النجاح الجديدة ، ص٣٥ .

الوظائف التي حدّدها جيرار جينيت هي الأكثر أهمّية في موضوعنا : لغة الوصف ، فقد حدّد له أربع وظائف رئيسيّة : الإغراء ، والإيحاء والوصف والتعيين[1] ، فمن خلال الوظيفة التعيينيّة يعطي الكاتب اسماً للكتاب يميّزه بين الكتب الأخرى ، أمّا الوظيفة الوصفيّة -وهي موضوع بحثنا- فتتعلّق بمضمون الكتاب أو نوعه ، أو بهما معاً أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً ، والوظيفة الإيحائيّة ترتهن بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن به هذا الكتاب ، ثمّ الوظيفة الإغرائيّة التي تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته ، وكما قلنا فالوظيفة الوصفيّة هي ما يهمنا مرتبطة بالوظيفة الإيحائية التي تساعد على تأويل النّص . فكيف جاء الوصف في عناوين روايات نصر الله؟ وما دور الاستعارة في توليد المعنى؟

بداية ولصعوبة تناول العناوين جميعها ، فسيكون الحديث عن روايات : براري الحمّى ، وطيور الحذر ، وزمن الخيول البيضاء وروايات الشرفات .

ففي (براري الحمّى) نجد العنوان عبارة عن جملة اسميّة ، وهي خبر لمبتدأ محذوف ، وهذا الخبر يتكوّن من كلمتين تربط بينهما الاستعارة ، (براري) و(الحمّى) .

فالعنوان (براري الحمّى) قائم على التناقض الظاهري بين هاتين الكلمتين ، إذ يأتي على صورة جملة اسميّة مكوّنة من كلمتين (براري) بما تحمله من معانٍ أهمّها الصحراء ، ما يتولّد في ذهن المتلقي من تداعيات ودلالات مختلفة مثل : الضياع ، العطش ، الحرارة . . وهي أشياء مادّية ملموسة ، و(الحمّى) وما تحمله هي الأخرى من معانٍ : المرض ، وما يخطر في الذهن عند المتلقّي : الألم ، الهذيان ، عدم الاستقرار . . ، وكلّها معانٍ نفسيّة محسوسة ، بمعنى أنّ الكلمتين لا يوجد بينهما رابط حقيقيّ ممّا يجعل المتلقي يبحث عن المعنى الذي يريده نصر الله وهو في الغالب رمزي إيحائي ، فالوظيفة الإيحائيّة «تنهض على

---

(١) الهميسي ، محمود : براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، ص٤٤ .

الإيحاء بالمعنى ، فالكاتب يُخاطب من القارئ ثقافة وملكات ، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز ، وليس همّه التوصّل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ . وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة ، فالعناوين تلميح إلى الموضوع أو القصّة او الشخصيّة أو المكان أو سواها دون أن تعين أو تقيم حجاباً بين النصّ وقارئه . إنّ العنوان هنا لم يعد كشافاً للمعنى ، وإنّما هو كشّاف يقوم على توليده في ذهن المتلقّي أكثر من قيامه على توضيحه ، فليست غايته البيان والتبيين ، وإنّما توليد المعنى من رحم النّصّ»(١) ، ممّا قد يولّد خرقاً دلاليّاً ، وبالتالي تتولّد علاقة جديدة بين الكلمتين بعيدة عن المعنى الحرفي ، علاقة تقوم على الاستعارة ، فالبراري هي أراضٍ صحراويّة تفقد أحياناً مستلزمات الحياة الأساسيّة ، وقد تصيب الإنسان بالحمّى ، والحمّى مرض يصيب الجسد الإنساني ويوصله أحياناً إلى حالة الهذيان ، ومسبباته أمراض مختلفة ، لكّن نصر الله يريد القول هنا إنّ البراري المكان هي التي أصابت محمّد حمّاد بالحمّى ، وشطرت ذاته وبعثرتها ؛ بسبب ما عاناه فيها من وحدة وغربة وألم ، والأهمّ الألم النفسي لأنّها لم تستطع أن تكون بديلاً للوطن الذي فقده سابقاً ، فالعزلة والصدمة الحضاريّة التي تلقّاها ، والاستغلال الذي تعرّض له ، كلّها كانت بسبب البراري . وقد تكون البراري هي النفس البشريّة ذاتها عندما تعيش غربة عن نفسها بسبب فقدان الهويّة ، وهذا هو شعور الفلسطيني الذي انتزع من أرضه . معنى هذا أنّ العنوان ساهم في وصف أحداث القصّة ، وتهيئة المتلقّي ومساعدته على سبر أغوارها .

وهذا الأمر نجده يتكرّر في رواية (طيور الحذر) ، فالعنوان أيضاً يقوم على خرق في المعنى ، أو انزياح دلالي ، وهنا يقوم على المفارقة ، ولكّنها مفارقة رمزيّة -إن صحّ لنا القول- فالطيور كما يذكر في الرواية كائنات حذرة ، لا تقع في

(١) الهميسي ، محمود : براعة الاستهلال في صناعة العنوان ، ص٤٤ .

الشَرَك مرّتين ، وتملك القدرة على التمييز بين ما يضرّها وما ينفعها ، لكن إذا أردنا قياسها على الإنسان العربي ، والفلسطيني بشكل خاصّ نجده وقع في المصيدة أكثر من مرّة ، فالرواية تتناول فترتين مهمتين -النكبة والنكسة وما بينهما- فقد وقع الفلسطيني في المرّة الأولى وهجّر من بلاده ، ولكّن حلم العودة كان يسير معه في كلّ لحظة من لحظات حياته ، لكن -للأسف- جاءت النكسة لتقول إنّ العربي لم يتعلّم الحذر ووقع في الفخّ مرتين وثلاث . . ولم يتعلّم ، فكان على الطيور الفلسطينيّة أن تهاجر مرّة أخرى في وضع أكثر صعوبة من المرّة السابقة ، ليس لأنّه فقد الأرض فقط ، ولكن لأنّه فقد الحلم كذلك .

أمّا في رواية (زمن الخيول البيضاء) فالعنوان يتكوّن من ثلاث كلمات ، الأولى : زمن ، وهذا الزمن مرتبط بالخيول رمز الأصالة ، خاصّة مع اقترانها باللون الأبيض ، فمجيء العنوان بهذه الصورة يقوّي من قدرته على البوح والإفضاء بالمعنى ، ويكثّف الدلالة ، فيصبح الوصف في العنوان رمزيّاً ؛ لأنّه يرمز إلى زمن الأصالة والوجود في فلسطين ، أي الوجود في الوطن ، واختيار اللون الأبيض يوحي بوجود أزمنة غير بيضاء هي أزمنة الاحتلالات المتوالية لفلسطين .

أمّا روايات (الشرفات) فوضعها مختلف ، إذ إنّ الشرفة تعني المكان المطلّ المرتفع ، أي الكاشف لما تحته ، والشرفات توفّر لنصر الله إطاراً يستطيع من خلاله أن ينظر إلى واقعه ويتفاعل معه تفاعلاً فنّياً يسلّط الضوء من خلاله على أهمّ إشكاليات المواطن العربي منطلقاً من همّه الفلسطيني إلى الهمّ الإنساني .

٢. عدم الملاءمة:

عدم الملاءمة الدلاليّة : في هذا النوع من الانزياح ، يلجأ نصر الله إلى الوصف عن طريق إسناد لون إلى شيء لا يناسبه ، أو إسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس ، وهذا نجده في روايات نصر الله كما في وصف ملامح سلوى بطلة (زيتون الشوارع) ، وهي تتذكّر جانباً من حياتها حين تعرّفت على الست زينب ،

وطلبت منها أن تمثّل في المسرحيّة ، فقد «اخضرّت ملامح سلوى»[1] ، صحيح أنه تعبير عاميّ ولكنه يحمل في طيّاته انزياحًا عن اللغة فالمعروف أنّ الوجه لا يأخذ اللون الأخضر ، إذ قد تشرق ملامحه أو تتكدّر ، وحتى نفهم المعنى لا بدّ من معرفة السياق الذي تمّ فيه ، فقد ظهرت سلوى قبلها وهي هائجة وغاضبة لما وجدته في أوراق الصحفي عبد الرحمن من كذب وتلفيق لقصّتها حتّى أنّها كانت تدور «كنمرة تائهة في قفص»[2] ، لكنّها وهي تسرد قصّتها ، كانت تتذكّر تلك الأيّام التي جمعتها بالست زينب ، وكأن اللون نقلنا من مرحلة إلى مرحلة ، وساعد في القطع الفنّي ليقدّم دلالة وليُظهر جانباً آخر في سلوى ، جانباً إنسانياً مهماً ، وهذا يُظهر أمرين ، الأوّل : الجانب المخفي من سلوى الذي لم يظهر سابقاً ، فنحن لم نرَ سوى إنسانة ثائرة ومغتصبة ومهانة ، الأمر الثاني : أمر تقني تُظهر تقنية القطع التي يستخدمها نصر الله في لحظات محوريّة وأساسيّة .

٣. التشبيه:

لعلّ التشبيه أقرب صلة بالوصف من الأشكال البلاغيّة الأخرى ، وهذا الأمر ليس بالجديد ولا وليد الصدفة ، فقد أدخله ابن رشيق القيرواني في باب الوصف قائلاً : «وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه ، وليس به ، لأنّه كثيراً ما يأتي في أضعافه»[3] .

وقد يكون وجه القرب بينهما نابعًا من كون الوصف يعتمد كثيراً على التشبيه ، والتشبيه في جوهره «محاولة إيجاد صفات مشتركة بين شيئين

(١) زيتون الشوارع ، ص١٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص٦ .

(٣) القيرواني : العمدة في محاسن الشعر ، ج٢ ، ص٢٩٤ .

منتمين إلى حقلين دلاليين مختلفين ، لكنّ اختلافهما لا يمنع بينهما المناسبة واللقاء من بعض الجوانب»[1] .

وقد استخدم نصر الله في لغته الوصفيّة الشعريّة القائمة على البلاغة التشبيه ، إذ نجد نوعين من التشبيه يغلبان على ما استخدمه نصر الله في خطابه الوصفي ، وهما : البسيط ، والفنّي .

النوع الأوّل ، البسيط أو الصحيح : وفيه يهدف نصر الله من التشبيه إلى الوصف وتقرير حالة أو وضع وليس محاولة إيجاد وجه شبه بين شيئين ، فيستخدمه من أجل التوضيح الذي يهذف من خلاله إلى إظهار الوضع أو إعطاء صفة أو معلومة عامّة ، بمعنى أنّ هذا النوع «لا يتمتّع بأيّة قيمة جماليّة ممّا يجعله يخرج عن الحقل الدلالي ، فإنّ الهدف منه تأكيد الحقيقة»[2] ، إضافة إلى أنّ أركان التشبيه لا تتوافر من خلاله ، وهذه الطريقة في التشبيه نراها في الكثير من المواقع في أعمال نصر الله ، فقد كرّر في (براري الحمّى) الحديث عن الدجاجتين البيضاء والسمراء في عدّة مواقع واصفاً حركتهما ، إذ «لمعت أعين الثعالب ، وبدت الدجاجة البيضاء ، وكأنّها فقدت القدرة على العودة إلى النّوم»[3] ، فقد كان لمعان عيون الثعالب ، وحركة الدجاجتين لازمة يذكرها السارد بين فترة وأخرى ليشكّلا ما يشبه الموسيقى التصويريّة التي تُصاحب المشاهد السينمائيّة التي تساهم في إبراز التركيز على الحالة النفسيّة للبطل .

تشبيه آخر نجده يصف ويقرّ حقيقة دون أن يلعب دوراً في الأحداث ما استخدمته نهى راضي في رواية (شرفة الهاوية) لتصف نفسها وهي تحاول التعرّف على الدكتور كريم ، وتسجيل مادّة عنده ، فقد كانت «مدفوعة بفضول معرفيّ كنت كطالبة متفوّقة حصلت على أعلى علامات حصل عليها طالب أو

(١) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص١٥٣ .

(٢) القسنطيني ، نجوى الرياحي : الوصف في الرواية العربية ، ص١٥٥ .

(٣) براري الحمّى ، ص٩١ .

طالبة في كلّيتي»،[1] فمثل هذا التشبيه يقرّ حقيقة تفوّق نهى في كلّيتها .

النوع الثاني : الفنّي ، ذلك الذي نرى فيه أركان جملة التشبيه أحياناً مكتملة ، وهو في العادة يهدف إلى عدّة أمور عند إبراهيم نصر الله منها : تلخيص مسار الحكاية سواء للرواية أو جزء منها ، وقد تخدم الأفكار والتأملات ، وقد تساهم في وصف الشخصيّات .

فمن تلك التشبيهات التي تخدم مسار القصّة ما جاء في رواية (براري الحمّى) من تشبيهات للقنفذة ومنها «كأنّ القنفذة تلك الطلقة التي ثقبت الإغفاءة فبدا الحلم واقعاً»[2] ، ومثل هذه التشبيهات قد لا نستطيع فهمها بعيداً عن السياق الذي وضعت فيه أو حتّى بعيداً عن جوّ العمل ، فالقنفذة أصابته بحالة الحمّى والهذيان التي يُعاني منها ؛ لذا القنفذة تساوي الحمّى .

تشبيه مماثل آخر يؤدّي خدمة لمسار السرد ذلك الذي يصف سليم نصري نفسه فيه في رواية (تحت شمس الضحّى) ، وذلك حين نظر إلى المرآة قائلاً «كأنّك لا شيء ، لا شيء البتّة»[3] ، فهو يلخّص ثيمة العمل القائمة على فكرة أساسيّة محاولة تقمّص سليم شخصيّة ياسين ليكتشف في النهاية أنّه لا شيء ولا يمكن أن يعيش إلا على فتاتها . وهاتان الشخصيّتان رمزيّتان للفلسطينيين قبل وبعد أوسلو ، إذ يمثّل ياسين المقاومة ، بينما سليم يمثّل الجانب الذي هادن وقبل بما قدّمته الاتّفاقيّة ، مع حرصه على التغنّي بما فعلته المقاومة ومحاولة نسب هذه الأمجاد لنفسه ، لكن هذا الأمر في الحقيقة لا يمكن أن يحصل ، مهما فعلوا ، وسيبقون لا شيء في ذاكرة التاريخ ، وقد يكون هذا السبب الذي دفع سليم لقتل ياسين في نهاية العمل ، إذ أحسّ أنّه سيبقى لا شيء ما دام ياسين وأمثاله موجودين .

---

(١) شرفة الهاوية ، ص٣٧ .

(٢) براري الحمى ، ص٦٠ .

(٣) تحت شمس الضحى ، ص٧٠ .

وقد يلعب التشبيه دوراً في خدمة فكرة في العمل ، مثل ذلك الذي استخدمه نصر الله في رسم نهاية أحمد لطفي في (براري الحمّى) ، فقد صوّره «وهو يفرّ أمامها كذئب تخلّف عن قطيعه»[1] ، فنصر الله منذ بداية الرواية وهو يصوّر أحمد لطفي كذئب بشري يسعى إلى الانقضاض على الفريسة ، فهو يستأجر الغرف الموجودة في القرية ليقوم بتأجيرها للمدرّسين بأسعار مرتفعة ، وحاول الاعتداء على عليه أخت حنش الفران ، لكّن رجولته كانت غائبة كعادتها ، إضافة إلى العلاقة التي تجمعه برئيس المخفر جابر التي تمثّل زواج المال من السلطة . . فمن الطبيعي أن يشبّهه بالذئب ، لكن نصر الله لم يكتفِ بذلك بل أنهى دوره نهاية عجائبيّة ، وهي قدوم الذئاب لاصطحابه ، وتحوّله إلى ذئب بين الذئاب . هذه النهاية التي تصبّ في مصلحة فكرة العمل وهي الموت لجميع من تدوس أقدامه هذا المكان حتّى لو صوّر لنفسه انّه يستطيع العيش فيه .

من جانب آخر قد يلعب التشبيه دوراً في وصف ملامح الشخصيّة ، فحين أراد وصف وردة ، ووقع رؤيتها على نفس ياسين شبّهها «كما لو أنّها طالعة من واحدة من أغاني «فيروز» وجدها»[2] . فقد كانت وردة جميلة في الشكل والمضمون ، إذ وجد فيها ياسين تعويضاً له عن الحياة التي مرّت ، ثائرة ومختلفة عمن يراهن منذ عودته إلى رام الله ؛ لذا جاء هذا التشبيه المليء بالإيحاء ليقدّم الفكرة .

وقد ساهم التشبيه في إعطائنا لمحة عن شكل بهجت حبيب في رواية (شرفة رجل الثلج) ، فـ«عيناه جميلتان كعيني أمّه»[3] ، وبالتالي فهو يملك عينين ميّزتين ، فحين بدأ السارد في تقديم صورة مقرّبة لأمّ بهجت ابتدأ بالحديث عن عينيها ، مظهراً أنّ «جمالها في عينيها ، وهكذا إذا رآهما شخص

(١) براري الحمّى ، ص١١٩ .

(٢) تحت شمس الضحى ، ص٧٥ .

(٣) شرفة رجل الثلج ، ص١٣ .

ما في البداية ، فإنّه لن يرى سواهما ، أمّا إذا وقع نظره على أي جزء آخر منها ، فقد لا يراهما أبداً»[1] ، وهو في النهاية يشبهها ؛ فهي دفعت حياتها ثمناً لمعرفة سرّ جارتها حين أضربت عن الطعام وتمارضت حتّى ماتت ، وهو خسر عينيه ووظيفته ليُوضع اسمه في الجريدة ؛ وبذا كان شبيهاً حقيقيّاً لأمّه .

---

(١) شرفة رجل الثلج ، ص٤٥ .

خاتمة

سمحت لي دراسة الوصف في أعمال إبراهيم نصر الله في سبر أغوار العمق الفنّي لديه ، ففي كلّ مرّة نبحث في الوصف نجد أنّه يمثّل جزئيّة من الجزئيات أو طبقة من الطبقات الإبداعيّة والفنّية التي يمتاز بها عمل إبراهيم نصر الله ، وبالتالي يُصبح الوصف الأداة التي من خلالها نتمكن من تحليل وفكّ شيفرة نصوصه .

١ . وأوّل طبقة هي المكان ، الذي تمّ تناوله في الفصل الأوّل (العناصر الموصوفة) ، ففي وصفه نجد نصر الله ينطلق من الفضاء باتّجاه الحيّز ؛ وذلك لأنّ الفضاء هو الذي يسمح له بتقديم رؤيته الخاصّة بفلسطين ، وهو الفضاء المعني بتقديمه إلى حيّز الوجود ؛ لذا نراه استخدم ثنائيّة الوطن/ الشتات ، وفي تقديمها لجأ إلى ثلاث تقنيّات أساسيّة ، يختصّ كلّ منها بجزئيّة ، فاستخدم الصورة الوصفيّة لتقديم فضاء الغربة ، تلك التي تقوم على التبعثر ، وبالتالي من خلال قيام المتلقّي بلملمة أجزائها ليتمكّن من فهم المغزى الأساسي .

التقنية الثانية كانت المسح التتابعي التي قدّم من خلالها فضاء الشتات ، وبيّن من خلال الوصف معاناة الفلسطينيين في مخيّماتهم وملاجئهم ، والمذابح التي تعرّضوا لها ، متنقّلاً بكاميرا الواصف من حيّز مكاني إلى آخر ملتقطاً في كلّ مرّة قطعة من الصورة الكبيرة ؛ لتشكّل في نهاية العمل لوحة وصفيّة مكتملة ، وهذا الأمر نفسه انطبق على استراحة الجسر .

آخر تقنية تناولها في وصف المكان كانت الوصف السردي التاريخي الذي

طاف فيه نصر الله أرجاء فلسطين ؛ ليصوّر لنا فضاء الوطن ، ويثبت الحقائق التاريخيّة والجغرافيّة عن طريق الوصف ، أي الإرث الفلسطيني الحقيقي بكلّ غناه وجماله .

٢ . الطبقة الثانية ، وصف الشخصيّات ، وقد استخدمت الدراسة رؤية خاصّة في النظر إلى الشخصيات وتقسيمها خلافاً للمتعارف عليه ، وهو تقسيم الشخصيات إلى رئيسة وثانوية ، أو نامية وغير نامية . . . ويقوم التقسيم الجديد على طريقة نصر الله في وصف الشخصيّات التي سكنت الفضاء الفلسطيني والعربي ، وعاشت أوجاعه وهمومه ؛ لذا لم تكن طريقة نصر الله واحدة في التعامل معه ، وإنّما نوّع في طرقه ، وفي كلّ مرّة كان هدفه خدمة النّصّ والثيمة الأساسيّة ، وقوامها أربعة أساليب أساسيّة :

- الأسلوب الأوّل الذي استخدمه هو الوصف الشامل ، ذلك الوصف الذي يُعطي صورة متكاملة عن الشخصيّة ويسهب في وصفها ، علماً أنّ نصر الله لم يلجأ إلى هذه الطريقة إلا فيما ندر ، وإذا اقتضت الضرورة ذلك .
- الأسلوب الثاني لجأ فيه نصر الله إلى وصف جزئيّة واحدة أو ذكر صفة مميّزة للشخصيّة ، وغالباً ما استخدمه بشكل رمزي ، وهو الغالب على أعماله .
- الأسلوب الثالث هو التقنية السينمائيّة - الصورة المقرّبة ، وقد استخدمه نصر الله ست مرّات ، ويمتاز هذا الأسلوب في أنّ نصر الله يُعلن عن استخدامه صراحة ؛ ليلفت النظر إلى الشخصيّة التي غالباً ما تكون الشخصيّة النموذج .
- الأسلوب الرابع هو اللاوصف ، إذ يغيب وصف الشخصيّات عن خريطة العمل النصرلي ، وذلك في الروايات التي عالجت موضوع الموت والشهادة .

٣ . الطبقة الثالثة التي استطاع الوصف أن يقتحمها هي الحدث ، وفيما يتعلّق به ، اختارت الدراسة أن تلقي الضوء على بعض الأحداث المفصليّة التي

شكّلت الواقع الفلسطيني ، وأهمّها :

النكبة والنكسة ، وألقت الضوء على طريقة نصر الله في وصف هذه الأحداث الذي غالباً ما كان بالأسلوب السينمائي ؛ لأنّه أقدر على تكثيف اللحظة وتجسيمها .

٤ . الطبقة الأخيرة في الفصل الأوّل كانت وصف الكائنات ، فقد امتاز الوصف النصرلي بوصف العديد من الكائنات الحيّة وغير الحيّة التي لعبت دوراً مهمّاً في صياغة الأحداث ، وكانت في أحيان كثيرة بطلاً من أبطال العمل الذي تنتمي إليه ، وقد وجدت الدراسة أنّ نصر الله تعامل مع وصف هذه الكائنات بشكل رمزي ، ففي كلّ مرّة كان يستخدمها كان يشير بواسطتها إلى معلم فلسطينيّ مهم ، أعطاه عمقاً وأبعاداً مختلفة ساهمت في إضفاء تقنية فنّية متقنة على عمله .

٥ . الفصل الثاني ، تناول أساليب الوصف عند إبراهيم نصر الله التي تنوّعت بين المباشرة وغير المباشرة ، وهي خمسة :

- الوصف عن طريق القول ، الذي يتمّ بطريقة مباشرة -غالباً- ويستخدمه نصر الله كثيراً في أعماله ؛ لأنّ المباشرة أحياناً تكون ضروريّة ؛ لتصل الفكرة إلى المتلقّي .
- الوصف عن طريق الفعل ، ويؤدّي دوراً كبيراً عند نصر الله كونه يُحافظ على إيقاع العمل ، ويمنع الحدث من التوقّف ، وبالتالي لا يحصل توتّر بينه وبين السرد ، إضافة إلى أنّه يُضفي حركة وديناميكيّة على المشهد الموصوف .
- الوصف عن طريق الرؤية ، ويتّم تبعاً لحركة الواصف والموصوف ، وفي كلّ مرّة يستخدمه نصر الله يخدم ثيمة العمل الأساسيّة .
- الوصف غير المباشر ، وتجسّد عند نصر الله في ثلاثة أشكال : الرمز ، والحلم ، والفيلم السينمائي ، فقد ساعد الوصف بهذه الطرق إبراهيم نصر الله في التنويع في أساليبه الروائيّة وتقنياته السرديّة ، ممّا جعل الشكل

يتضافر مع المضمون ويسانده .

- التقنيّات السمعيّة والبصريّة ، وقد استخدمها نصر الله بشكل لافت منطلقاً من إيمان بأهميّة تلاقح هذه الفنون وتداخلها مع العمل الروائي ، فكان الوصف عن طريق :

* الأغنية التي تنوّعت بين الرومانسيّة والفلكلوريّة والسياسيّة ، بحيث وظّف نصر الله ثقافته الغنائيّة ليقدّم مستويات مختلفة ويستخدمها وظيفيّاً ، وقد تعدّدت وتلوّنت بما يستجيب للموقف والحدث ، وتميّز استخدامه للأغنية في الوصف بالسلاسة والعفويّة عند تداخلها مع نسيج العمل .

* الشعر ، وقد وجدت الدراسة أنّ نصر الله يقوم في بعض رواياته بتصدير شعريّ وصفيّ ، يُعدّ في الغالب مفتاحاً لفهم النصّ وخوض غماره ، دون أن ننسى الموسيقى والشعريّة اللتين يضيفهما على العمل بشكل عام .

* الفنون التشكيليّة ، وقد أظهرت الدراسة أنّ إبراهيم نصر الله يتفاعل في وصفه مع الفنون التشكيليّة مستخدماً طرقاً ثلاث : الوصف من خلال الغلاف ، إذ يلعب الغلاف بصورتيه التشكيلي والتجريدي دوراً أساسيّاً في وصف الحدث الأساسي الذي يقوم عليه العمل عن طريق فكّ شيفرة الألوان والظلال . . .

والطريقة الثانية ، ذكر الصور واللوحات صراحة في النّصّ الروائي ، والطريقة الثالثة ، الألوان والأضواء ، وفي كلّ مرّة أيضاً يستخدمها نصر الله لخدمة ثيمة العمل .

* السينما ، وتعامل نصر الله معها ممّا يلفت النظر ، فلا تكاد تخلو رواية من ذكر السينما أو أفلامها أو استخدام تقنيّاتها ، وقد بحثت الدراسة في تقنيتين أساسيتين استخدمهما نصر الله في وصفه ، وهما : المونتاج ، وتناولت الدراسة نوعين منه هما : القطع والمزج . والتقنيّة

الثانية ، الكاميرا المحمولة ، وقد ساعدت هذه التقنيات إبراهيم نصر الله في تحويل وصفه إلى صورة نابضة وناطقة وموحية أمام المتلقّي ، ممّا يعمّق الفكرة ويزيد من تفاعل القارئ معها .

٦ . أمّا بالنسبة لوظائف الوصف ، فهي الغالبة على استخدام نصر الله له ، وقد تنوّعت وتعدّدت ، وقد لاحظت الدراسة تكرار بعض هذه الوظائف التي يستطيع نصر الله عن طريقها أن يجذب المتلقّي ويأسره في عالمه كالوظيفة الاستشرافيّة ، وبما أنّ مشروعه مشروع فلسطين ، فقد استغلّ الوصف ليقدّم مجموعة من المعارف والعادات والتقاليد في البيئة الفلسطينيّة ؛ ممّا يجعل نصّه وثيقة اجتماعيّة تؤرّخ وتسجّل للحياة الاجتماعيّة الفلسطينيّة وتجعلها متاحة للمتلقّي الآن وفي المستقبل .

٧ . وفيما يتعلّق بالوصف وعلاقته بالنصوص الروائيّة الأخرى ، لاحظت الدراسة أنّ :

* علاقة الوصف بالسرد علاقة متعدّدة الأشكال عند إبراهيم نصر الله ، فأحياناً يتداخل مع السرد وأحياناً ينقطع عنه ، وممّا خرجت به الدراسة إمكانية تقسيم أعمال إبراهيم نصر الله بناء على علاقة الوصف بالسرد ، فهناك النصّ التاريخي ، والعجائبي والاجتماعي الواقعي . . والأهمّ هو النّص الشبحي أو سرد الأشباح في بعض رواياته .
* أمّا عن علاقة الوصف بالزمن وإيقافه له ، فهي علاقة استطاع نصر الله التحايل عليها من خلال استخدام الأفعال ضمن مستويات ثلاثة دلاليّة وصرفيّة ونفسيّة ، إضافة إلى الاستشراف الذي منع عرقلة الزمن ممّا أضفى على نصوصه ديناميكيّة وحيويّة .
* في علاقة الوصف مع الحوار وجدت الدراسة أنّ نصر الله يستخدم في وصفه عدّة مستويات للحوار : الخارجي بأنواعه ، والداخلي بصوره المختلفة ممّا جعل تقنياته الفنيّة مختلفة ومتنوّعة .
* امتازت لغة الوصف عند إبراهيم نصر الله بتنوّعها وثرائها ، فهناك اللغة

الوصفيّة المباشرة ، والوصفيّة الساخرة ، واللغة الشعريّة ، وفي كلّ مرّة كان يستخدمها نصر الله وظيفيّاً بما يخدم عمله .

وفي النهاية ، نخلص إلى أنّ الوصف عند إبراهيم نصر الله بقدر ما كان أداة يستخدمها لتطوير أحداثه وحبك أجزاء العمل بقدر ما أصبح جزءاً لا يتجزّأ من ثيماته التي يعبّر عنها ؛ ليصبح الوصف في حدّ ذاته دلالة لفهم الكثير من المغازي والقضايا المفصليّة في عالم نصر الله الروائي .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١ . القرآن الكريم .
٢ . أعمال إبراهيم نصر الله : (الروايات) .
- براري الحمّى (١٩٩٢) ، ط٢ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان . (١٩٨٥)
- الأمواج البريّة (١٩٩٩) ، ط٥ ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت . (١٩٨٨)
- عو (١٩٩٠) ، ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان . (١٩٩٠)
- مجرد ٢ فقط (١٩٩٢) ، ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان . (١٩٩٢)
- طيور الحذر (١٩٩٦) ، ط١ ، دار الآداب ، بيروت . (١٩٩٦)
- حارس المدينة الضائعة (١٩٩٨) ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت . (١٩٩٨)
- طفل المحاة (٢٠٠٠) ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . (٢٠٠٠)
- زيتون الشوارع (٢٠٠٩) ، ط٢ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٢)
- أعراس آمنة (٢٠٠٩) ، ط٢ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٤)
- تحت شمس الضحى (٢٠٠٩) ، ط٢ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٤)
- شرفة الهذيان (٢٠١٠) ، ط٣ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٥)

- زمن الخيول البيضاء (٢٠١١) ، ط٥ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٧)
- شرفة رجل الثلج (٢٠٠٩) ، ط١ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠٠٩)
- شرفة العار (٢٠١١) ، ط٢ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠١٠)
- قناديل ملك الجليل (٢٠١٢) ، ط١ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠١٢)
- شرفة الهاوية (٢٠١٣) ، ط١ ، المؤسسة العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . (٢٠١٣)

٣ . هزائم المنتصرين ، السينما بين الإبداع ومنطق السوق (٢٠٠٠) ، دار الفارس ، عمان .

٤ . صور الوجود السينما تتأمّل (٢٠١٠) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت .

ثانياً: المراجع العربية:

١ . إبراهيم ، علي نجيب (١٩٩٤) : **جماليات الرواية : دراسة في الرواية الواقعيّة السوريّة المعاصرة** ، دار الينابيع ، دمشق .

٢ . أجيل ، هنري : (١٩٨٠) : **علم جمال السينما** ، تر : إبراهيم العريس ، ط١ ، دار الطليعة للنشر ، بيروت .

٣ . أحمد/ محمّد فتّوح (١٩٨٤) : **الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر** ، ط٣ ، دار المعارف ، مصر .

٤ . أحمد ، مرشد (٢٠٠٥) : **البنية والدلالة في أعمال إبراهيم نصر الله** ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت .

٥ . أدونيس (١٩٧٩) : **مقدّمة للشعر العربي** ، دار العودة ، بيروت .

٦ . أدونيس (١٩٨٢) : **الثابت والمتحوّل : بحث في الاتباع والإبداع عند**

العرب ، ج٣ ، صدمة الحداثة ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت .
٧ . إسماعيل ، عزالدين (١٩٧٦) : **الأدب وفنونه** ، ط٦ ، دار الفكر العربي .
٨ . إمبرت ، إيزاك أندرسون (٢٠٠٠) : **القصّة القصيرة ، النظريّة والتقنيّة** ، تر : علي إبراهيم منوفي ، مراجعة : صلاح فضل ، ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة .
٩ . إيرل ، ليون (١٩٥٩) : **القصّة السيكولوجية : دراسة في علاقة علم النفس بفن القصّة** ، تر : محمود السمرة ، المكتبة الأهلية ، بيروت .
١٠ . إيفا نكوس ، خورسيه ماريا (د .ت) : **نظرية اللغة الأدبية** ، ترجمة حامد أبو أحمد ، ط١ ، دار غريب ، القاهرة .
١١ . باشلار ، جاستون (١٩٨٧) : **جماليات المكان** ، تر : غالب هلسا ، ط٣ ، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر ، بيروت .
١٢ . بحراوي ، حسن (٢٠٠٩) : **بنية الشكل الروائي : الفضاء ، الزمن ، الشخصيّة** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
١٣ . البشلاوي ، خيرية ، مترجمة ، (٢٠٠٥) : **معجم المصطلحات السينمائية** ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
١٤ . بلعلي ، آمنة (٢٠٠٦) : **المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف** ، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع ، الجزائر .
١٥ . بوتور ، ميشال (١٩٨٢) : **بحوث في الرواية الجديدة** ، ترجمة فريد أنطونيوس ، ط ٢ ، منشورات عويدات ، باريس ، لبنان .
١٦ . البوريمي ، منيب محمد (١٩٨٤) : **الفضاء الروائي في الغربة ، الإطار والدلالة** ، ط١ ، دار النشر المغربيّة ، المغرب .
١٧ . التازي ، محمد عزالدين (١٩٩٣) : **شجرة الرواية (ضمن كتاب : ملتقى الروائيين الأوّل»** ، لمجموعة من المؤلفين ، ط١ ، دار الحوار ، اللاذقيّة .
١٨ . ابن جعفر ، قدامة (د .ت) : **نقد الشعر** ، تحقيق : محمد عبد المنعم

خفاجي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت .
١٩ . جينيت ، جيرار (١٩٩٥) ، (**الأدب ، اللغة ، الفضاء**) ، كتاب الرياض ، إعداد أحمد عثمان .
٢٠ . حسين ، خالد حسين (٢٠٠٠) ، **شعرية المكان في الرواية الجديدة ، الخطاب الروائي لادوار الخراط** ، كتاب الرياض ٨٣ ، مطابع مؤسسة اليمامة .
٢١ . حسين ، سليمان (١٩٩٢) : **مضمرات النّص والخطاب في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي** ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق .
٢٢ . حسين ، فهد (٢٠٠٣) : **المكان في الرواية البحرينيّة : دراسة نقدية** ، فراديس للنشر والتوزيع ، بيروت .
٢٣ . حطيني ، يوسف (١٩٩٩) : **مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينيّة** ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق .
٢٤ . حليفي ، شعيب (١٩٩٧) : **شعرية الرواية الفانتستيكيّة** ، ط١ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .
٢٥ . حليفي ، شعيب (٢٠٠٥) : **هويّة العلامات في العتبات** ، ط١ ، دار الثقافة ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء .
٢٦ . حمدان ، نذير (٢٠٠٢) : **الضوء واللون في القرآن الكريم ، الإعجاز الضوئي الكوني ، القرآن الكريم** ، دار ابن كثير ، دمشق .
٢٧ . خريس ، أحمد (١٩٩٨) : **ثنائيّات إدوار الخرّاط النصيّة : دراسة في السردية وتحولات المعنى** ، دار أزمنة للتوزيع ، عمان .
٢٨ . الخرينج ، هيفاء ، (٢٠٠٩) : **تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية** ، ط١ ، الناديَ الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء .
٢٩ . دراج ، فيصل (١٩٨٩) : **الواقع والمثال ، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة** ، ط١ ، دار الفكر الجديد ، بيروت .

٣٠ . داكو ، بيير (١٩٨٥) : **تفسير الأحلام : بحث في سيكولوجية الأعماق** ، تر : منير صلاحي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق .

٣١ . درويش ، محمود : **ديوان حبيبتي تنهض من نومها** ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت .

٣٢ . دملخي ، إبراهيم (١٩٨٣) : **الألوان نظريّاً وعمليّاً** ، **دراسة فيزيولوجية ونفسيّة وفنيّة للألوان** ، ط١ ، حلب .

٣٣ . دولوز ، جيل (١٩٩٧) : **الصورة والحركة** ، **أو فلسفة الصورة** ، تر : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق .

٣٤ . الرباعي ، عبد القادر (١٩٨٨) : **الطير في الشعر الجاهلي** ، ط١ ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت .

٣٥ . الربّاعي ، عبد القادر (١٩٨٤) : **الصورة الفنيّة في النقد الشعري** ، ط١ ، مكتبة الكتاني ، إربد .

٣٦ . رسول ، عز الدين مصطفى (١٩٨٧) : **دراسة في أدب الفلكلور الكردي** ، ط٢ ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الثقافة والنشر الكرجية ، بغداد .

٣٧ . رشدي ، رشاد (١٩٦٤) : **فن القصّة القصيرة** ، ط١ ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة .

٣٨ . الرياحي ، كمال (٢٠٠٩) : **خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج** ، ترافيلينغ للنشر ، الجزائر .

٣٩ . ريكاردو ، جان (١٩٧٩) : **قضايا الرواية الحديثة** ، تر : صياح الجهيم ، منشورات وزارة اليقافة والإرشاد القومي ، دمشق .

٤٠ . ريمون ، ميشيل (٢٠٠٢) : **التعبير عن الفضاء** ، مقالة ضمن كتاب «الفضاء الروائي» لعدد من الباحثين الفرنسيين ، تر : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء .

٤١ . الزجاجي ، باقر جواد (١٩٨٠) : **الرواية العراقية وقضية الريف** ، دار الرشيد للنشر ، بغداد .

٤٢ . زغدان ، عبد الوهاب (١٩٨٥) ، **المكان في رسالة الغفران : أشكاله ووظائفه** ، ط٢ .
٤٣ . السعافين ، إبراهيم (١٩٩٥) : **الرواية في الأردن** ، لجنة تاريخ الأردن .
٤٤ . سماحة ، فريال كامل ، **رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه** .
٤٥ . سليمان ، نبيل (١٩٩٤) : **فتنة السرد والنقد** ، ط١ ، دار الحوار للنشر والتوزيع .
٤٦ . سويدان ، سامي (٢٠٠٠) : **أبحاث في النّص الروائي العربي** ، ط١ ، دار الآداب ، بيروت .
٤٧ . شاخت ، ريشارد (١٩٨٠) : **الاغتراب** ، تر : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت .
٤٨ . أبو شاور ، رشاد (٢٠٠٦) ، **قراءات في الأدب الفلسطيني** ، ط١ ، دار الشروق ، عمان .
٤٩ . شورون ، جاك (١٩٨٤) : **الموت في الفكر الغربي** ، تر : كامل يوسف حسين ، عالم المعرفة ، ٧٦ ، الكويت .
٥٠ . الصبان ، منى (١٩٩٥) : **فن المونتاج في الدراما التلفزيونيّة وعالم الفيلم الإلكتروني** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة .
٥١ . صلاح صالح (١٩٩٦) : **الرواية العربية والصحراء** ، ط١ ، وزارة الثقافة ، دمشق .
٥٢ . العالم ، محمود أمين (١٩٨٦) : **الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا** ، ط١ ، دار الحوار ، دمشق .
٥٣ . العامري ، محمد مهدي (١٩٨٠) : **القصة التونسية القصيرة** ، ط١ ، دار بوسلامة ، تونس .
٥٤ . عبد الحميد ، شاكر (١٩٩٢) : **الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة** ، ط١ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة .
٥٥ . عبد الحميد ، شاكر (١٩٩٨) : **الحلم والرمز والأسطورة** ، ط١ ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .

٥٦ . عبد السلام ، فاتح (١٩٩٩) : **الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية** ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .
٥٧ . عبد المجيد ، عبد اللطيف (١٩٩١) : **في النثر العربي الحديث** ، منشورات جامعة البعث ، حمص .
٥٨ . عبدالمطلب ، محمد (٢٠٠١) : **بلاغة السرد** ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة ، القاهرة .
٥٩ . عبد الملك ، بدر (١٩٩٧) : **الإنسان والجدار** ، ط١ ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق .
٦٠ . عبيد ، محمد صابر ، و البياتي ، سوسن (٢٠٠٨) **جماليات التشكيل الروائي** : دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان ، ط١ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية .
٦١ . عثمان ، اعتدال ، (١٩٩٨) ، **إضاءة النصّ : قراءات في الشعر العربي الحديث** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
٦٢ . العسكري ، أبو هلال (١٩٨٤) : **كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر** ، تحقيق : علي محمد البِجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، المكتبة العصريّة ، صيدا .
٦٣ . عزام ، محمد (٢٠٠٣) : **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية** ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق .
٦٤ . عزام ، محمد (٢٠٠٥) ، **شعرية الخطاب السردي** ، اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق .
٦٥ . العكيمي ، عبدالرحمن (٢٠١٠) : **الاستشراف في النص** ، ط١ ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت .
٦٦ . العمامي ، محمد (٢٠٠٥) : **الوصف الروائي بين النظرية** ، دار محمد علي للنشر ، تونس .
٦٧ . العوفي ، نجيب (١٩٨٧) ، **مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربيّة من**

التأسيس إلى التجنيس ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .
٦٨ . العيد ، يمنى (١٩٩٠) : **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي** ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت .
٦٩ . العيد ، يمنى (١٩٨٦) ، (**الراوي : الموقع والشكل**) ، ط١ ، بيروت .
٧٠ . العيد ، يمنى (١٩٨٥) ، **في معرفة النّصّ** ، ط٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت .
٧١ . غرييه ، آلان روب (د .ت) : **نحو رواية جديدة** ، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، مصر .
٧٢ . الغزاوي ، عزت (جمع وإعداد) : **الآفاق المستقبلية للرواية الفلسطينيّة في ربع قرن** ، ضمن (**تأملات نقديّة في نماذج الأدب الفلسطيني المعاصر**) ، ط١ ، رام الله .
٧٣ . غطّاس ، أنطون كرم (١٩٤٩) : **الرمزيّة في الأدب العربي الحديث** ، بيروت ، دار الكشّاف .
٧٤ . فرويد ، سيجموند (١٩٦٩) : **تفسير الأحلام** ، تر : مصطفى صفوان ، دار المعارف ، القاهرة .
٧٥ . فضل ، صلاح (١٩٩٢) : **أساليب السرد في الرواية العربية** ، ط١ ، دار سعاد الصباح ، الكويت .
٧٦ . فضل ، صلاح ، (١٩٨٥) ، **علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته** ، ط١ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت .
٧٧ . الفيروز أبادي (١٩٥٢) : **القاموس المحيط** ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت .
٧٨ . قاسم ، سيزا (١٩٨٤) : **بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** ، ط١ ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة .
٧٩ . القسنطيني ، نجوى الرياحي (١٩٩٥) : **الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمن منيف** ، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة ، جامعة تونس ، سلسلة ٨ .

٨٠ . القسنطيني ، نجوى الرياحي (٢٠٠٨) : **في نظرية الوصف الروائي : دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية** ، ط١ ، الفارابي ، بيروت ، لبنان .

٨١ . القسنطيني ، نجوى الرياحي (٢٠٠٧) : **الوصف في الرواية العربية الحديثة** ، ط١ ، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة ، تونس .

٨٢ . قسومة ، الصادق (٢٠٠٠) : **طرائق تحليل القصّة** ، ط١ ، دار الجنوب ، تونس .

٨٣ . قسومة ، الصادق (١٩٩٢) : **النوعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ** ، دار الجنوب ، تونس .

٨٤ . قصراوي ، مها (٢٠٠٤) : **الزمن في الرواية العربية** ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

٨٥ . القطّ ، عبدالحميد (١٩٨٠) : **يوسف إدريس والفنّ القصصي** ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة .

٨٦ . القيرواني ، ابن رشيق (١٩٨١) : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق : محمد محي الدين ، ط٥ ، دار الجيل ، لبنان .

٨٧ . الكردي ، عبد الرحيم (١٩٩٢) : **السرد في الرواية العربية المعاصرة** ، ط١ ، دار الثقافة ، القاهرة .

٨٨ . كوليير ، غراهام (١٩٨٣) : **الفنّ والشعور الإبداعي** ، تر : منير الأصبحي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق .

٨٩ . كونراد وآخرون (١٩٧١) : **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث** ، ط١ ، مجموعة دراسات ، تر : انجيل بطرس سمعان .

٩٠ . كوين ، جون (١٩٩١) : **بناء لغة الشعر** ، تر : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة .

٩١ . أبو لبن ، زياد (١٩٩٤) : **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الينابيع ، عمان .

٩٢ . لحمداني ، حميد (٢٠٠٠) : **بنية النص السردي** ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .
٩٣ . الماضي ، شكري (٢٠٠٨) : **فنون النثر الحديث٢** ، الشركة العربية المتحدة للتوريدات ، القاهرة .
٩٤ . الماضي ، شكري ، **محتوى الشكل في حارس المدينة الضائعة** ، بحث ضمن كتاب الرواية في الأردن .
٩٥ . متري ، فارس (١٩٧٩) : **الضوء واللون : بحث عملي وجمالي** ، دار القلم ، بيروت .
٩٦ . محفوظ ، عبد اللطيف (١٩٨٩) : **وظيفة الوصف في الرواية** ، ط١ ، دار اليسر ، الدار البيضاء .
٩٧ . محمد ، حسين علي (٢٠٠٠) : **التحرير الأدبي ، دراسات نظريّة ونماذج تطبيقيّة** ، ط٢ ، الرياض .
٩٨ . مرتاض ، عبدالملك (١٩٩٨) : **في نظرية الرواية** ، **المجلس الوطني للثقافة والفنون** ، الكويت .
٩٩ . مرتاض ، عبدالملك (١٩٨٣) : **النصّ الأدبي ، من أين؟ وإلى أين؟** ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر .
١٠٠ . مصطفى ، إبراهيم وآخرون (١٩٧٢) : **المعجم الوسيط** ، ط٢ ، دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع ، اسطنبول .
١٠١ . ابن منظور (١٩٩٢) : **لسان العرب** ، ط٢ ، دار صادر ، بيروت .
١٠٢ . مورو ، فرانسوا (٢٠٠٣) ، **البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية** ، تر : محمد الوالي وعائشة جرير ، إفريقيا الشرق والمغرب .
١٠٣ . النابلسي ، شاكر (١٩٩٤) ، **جماليات المكان في الرواية العربية** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان .
١٠٤ . نجمي ، حسن (٢٠٠٠) ، **شعرية الفضاء المتخيّل في الرواية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

١٠٥ . النصير ، ياسين (١٩٨٦) ، **إشكالية المكان في النّصّ الأدبي** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

١٠٦ . هاملتون ، روستر يفور (١٩٦٣) : **الشعر والتأمّل** ، تر : محمد مصطفى بدوي ، الدار العربيّة .

١٠٧ . هامون ، فيليب (٢٠٠٣) : **في الوصفي** ، تعريب : سعاد التريكي ، ط١ ، بيت الحكمة ، قرطاج .

١٠٨ . همفري ، روبرت (١٩٧٥) : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، تر : محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة .

١٠٩ . هيغل ، جورج فيلهلم (١٩٨٠) : **مدخل إلى علم الجمال** ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت .

١١٠ . وادي ، طه (١٩٩٣) : **دراسات في نقد الرواية** ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة .

١١١ . وادي ، طه (١٩٩٦) : **الرواية السياسيّة** ، ط١ ، دار النشر للجامعات المصريّة ، القاهرة .

١١٢ . الورقي ، السعيد (١٩٩٧) : **القصّة والفنون الجميلة** ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة ، مكتبة الشباب ، القاهرة .

١١٣ . وهبة ، مجدي ، المهندس ، كامل (١٩٧٩) : **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، ط١ ، مكتبة لبنان ، بيروت .

١١٤ . اليوسفي ، محمد لطفي (١٩٨٥) : **في بنية الشعر العربي المعاصر** ، ط١ ، سراس للنشر ، تونس .

١١٥ . يونغ ، كارل جوستاف (١٩٩٧) : **علم النفس التحليلي** ، تر : نهاد خياطة ، ط٢ ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقيّة .

ثالثاً: الدوريات:

١ . أجماهري ، المصطفى : **(الشخصيّة في القصّة القصيرة)** ، مجلة الموقف ، المغرب ، العدد ١٠ ، ١٩٨٩ .

٢ . أبو الأنوار ، محمّد : **دور الوصف في البناء القصصي** ، مجلّة الثقافة العربية ، ليبيا ، مارس ١٩٧٦ .

٣ . أوسبنكسبي ، بوريس ، (١٩٩٧) : **وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان** ، تر : سعيد الغانمي ، فصول . مج١٥ ، ع ٤ ، القاهرة .

٤ . سليمان ، خالد (١٩٨٧) : **ظاهرة الغموض في الشعر الحرّ** ، مجلّة فصول ، المجلّد السابع ، ع٢ .

٥ . زراقط ، عبد المجيد **(مقالة الزمن وآلية السرد في رواية الظلّ والصدى)** ، مجلة الموقف الأدبي ، دمشق ، ع (٣٥٣) ، أيلول ، ٢٠٠٠ .

٦ . عطفة ، سامي (١٩٧٠) ، **العذاب والأمل في سداسية الأيام الستة** ، مجلة الآداب ، ع١١ ، السنة ١٨ .

٧ . علي ، عواد (١٩٩٨) ، **تشكيل الفضاء في المتخيّل الروائي** ، مجلة عمان ، ع٣٩ .

٨ . كاكيا ، بيير : **التحرر من السلطة الكهنوتية ، صورة رجال الدين في الأدب العربي الحديث** ، مجلة القاهرة ، ع١٣١ ، أكتوبر .

٩ . كورمو ، نيللي (١٩٥٤) : **فيزيولوجية القصّة** ، الآداب ، يناير ، ١٩٦٤ .

١٠ . نعيم ، عطيّة : **وظيفة الوصف في العمل الروائي** ، إبداع ، ع ١٢ ، ديسمبر ١٩٩٢ .

١١ . النعيمي ، حسن (١٩٨٨) ، **جدلية الحضور بين الإنسان والمكان** ، مجلّة النّص الجديد السعوديّة ، عدد ٨ .

رابعاً: الرسائل الجامعية:

١ . الحسن ، أحمد (١٩٩٣) : **تقنيات الرواية في النقد المعاصر** ، رسالة دكتوراة ، جامعة حلب .

٢ . عرنوس ، حمد سلامة ، (٢٠٠٧) : **جماليات الوصف في الرواية السورية** ، رسالة ماجستير ، إشراف : سحر شبيب .

٣ . منشاوي ، نسيب (١٩٧٨) : **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشعر العربي المعاصر** ، ر.ج ، جامعة القدّيس يوسف .

خامساً: المواقع الإلكترونية:

1. http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85_%D9%86%D8%B5%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87

2. http://www.discover,syria.com/news/5755

3. http://www.alquds.co.uk/?p=44149

الدكتورة نداء أحمد مشعل

الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية



SARIRA